W. STEVENSON SMITH

ARTE Y ARQUITECTURA DEL ANTIGUO EGIPTO

MANUALES ARTE CÁTEDRA

W. STEVENSON SMITH

ARTE Y ARQUITECTURA DEL ANTIGUO EGIPTO

A lo largo de la historia de la civilización del antiguo Egipto, el estilo de su arte y su arquitectura experimentó numerosos cambios y transformaciones. Los egipcios, preocupados por la vida después de la vida, recreaban en sus tumbas la vida para los muertos. Representaban la vida cotidiana en las paredes y enterraban a los muertos con sus enseres personales, lo cual ha permitido estudiar a fondo su cultura. Hasta nosotros han llegado magníficos retratos de los servidores de los reyes y de los propios reyes. Son los responsables de la construcción de las pirámides y templos como Luxor y Karnak. Todo ello se analiza minuciosamente en esta obra para ofrecer una visión completa de lo que supuso esta civilización en la historia del mundo.

MANUALES ARTE CÁTEDRA

Creative Commons

W. Stevenson Smith

ARTE Y ARQUITECTURA DEL ANTIGUO EGIPTO

Revisado y ampliado por William Kelly Simpson

CÁTEDRA

Título original de la obra:
The Art and Architecture of Ancient Egypt

Traducción de Carmen Martínez Gimeno

Ilustración de cubierta: Nefertiti, busto. Agyptisches Museum, Berlín

© W. Stevenson Smith, 1958, 1965. New material copyright
© William Kelly Simpson, 1981, 1998
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2000
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 26.210-2000
I.S.B.N.: 84-376-1843-6
Printed in Spain
Impreso en Lavel, S. A.

ÍNDICE

Agradecimientos 9

Prólogo 11

Cronología 15

Mapa de Egipto 18

1. *Introducción* 19

Primera parte: Los periodos prehistórico y protodinástico 29

2. *Egipto predinástico (4000-3200 a.C.)* 31
3. *La I y II dinastías (3200-2780 a.C.)* 43

Segunda parte: El Reino Antiguo 57

4. *La III dinastía (2780-2680 a.C.)* 59
5. *La IV dinastía (2680-2565 a.C.)* 75
6. *La V dinastía (2565-2420 a.C.)* 107
7. *La VI dinastía (2420-2258 a.C.)* 125

Tercera parte: Ascensión y derrumbamiento del Reino Medio 133

8. *El Primer Periodo Intermedio: VII-X dinastías (2258-2052 a.C.)* 135
9. *La XI dinastía (2134-1991 a.C.)* 143
10. *La XII dinastía (1991-1786 a.C.)* 153
11. *Las artes menores y las relaciones exteriores del Reino Medio* 183
12. *El Segundo Periodo Intermedio: XIII-XVII dinastías (1786-1570 a.C.)* 195

Cuarta parte: El Reino Nuevo 203

13. *Los comienzos de la XVIII dinastía: Amosis-Tutmosis III (1570-1450 a.C.)* 205
14. *La culminación de la XVIII dinastía: Amenhotep II-Amenhotep III (1450-1372 a.C.)* 235
15. *El palacio de Amenhotep III y la arquitectura doméstica del Reino Nuevo* 255

16. *El cambio a Amarna* 273
17. *El periodo de Amarna (1372-1350 a.C.)* 291
18. *El periodo después de Amarna (1350-1314 a.C.)* 313
19. *El periodo ramésida: XIX y XX dinastías (1314-1085 a.C.)* 331

QUINTA PARTE: LOS PERIODOS TARDÍOS 355

20. *El periodo de declive: XXI-XXII dinastías (1085-730 a.C.)* 357
21. *El renacimiento cusita y saíta y el fin del Egipto dinástico (730-332 a.C.)* 365

ABREVIATURAS 395

NOTAS 397

BIBLIOGRAFÍA 439

ÍNDICE ANALÍTICO 469

AGRADECIMIENTOS FOTOGRÁFICOS 483

AGRADECIMIENTOS

El autor quisiera dar las gracias a los colegas y los directores de las instituciones por su generosa respuesta a sus peticiones de información, fotografías y permisos para reproducir ilustraciones. Su cortesía se ha reconocido en la lista de ilustraciones, así como en las notas en algunos casos especiales. La cordial colaboración de los funcionarios del Museo de El Cairo y del Departamento de Antigüedades egipcio ha sido de una ayuda inestimable durante muchos años. La beca Fulbright, que hizo posible pasar la mayor parte del año 1951 en Egipto, proporcionó una oportunidad inapreciable para reexaminar cosas conocidas y ver muchas nuevas e importantes. El autor tiene una deuda especial con su institución, el Museo de Bellas Artes de Boston, y con el Metropolitan Museum of Art de Nueva York por el privilegio de utilizar los registros de sus extensos trabajos de campo. Sin embargo, se me ha ofrecido tanta ayuda y aliento desde tantas partes que sería casi imposible citarlos a todos. Muchas de las ideas expresadas aquí han ido evolucionando durante la elaboración de las conferencias sobre el arte egipcio dictadas en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Harvard desde 1948. Quiero dar especialmente las gracias a Suzanne Chapman, Mary B. Cairns y Nicholas Millet por su ayuda en la preparación de las ilustraciones y el texto para la imprenta, y a los editores por aceptar que John Walkey dibujara especialmente las figuras del texto.

W. S. S.

Revisar la obra de un gran erudito tras su muerte es una empresa arriesgada, sobre todo cuando ha sido durante muchos años amigo y mentor. Los principales cambios de esta edición consisten en adiciones y revisiones de las notas, adiciones a las ilustraciones y la alteración del texto para incluir estas adiciones. Sólo en un ámbito importante me he aventurado a alterar la exposición básica de Smith y ha sido en su tratamiento de los enterramientos y el conjunto de Kerma. Smith siguió la interpretación de Reisner de los grandes túmulos como enterramientos de gobernadores egipcios de un puesto de avanzada comercial sudanés. Hoy en día está generalmente aceptado que la cultura de Kerma representa un reino sudanés autóctono contemporáneo de los hicsos y la XVII dinastía. Por lo tanto, las estatuas egipcias y otros objetos del Reino Medio se obtuvieron mediante el comercio o como botín de las incursiones hacia el norte, y el florecimiento de Kerma se ha fechado en el Segundo Periodo Intermedio, no en el Reino Medio.

Deseo reconocer la considerable ayuda recibida de Whitney M. Davis para preparar esta edición. Ha colaborado con secciones y referencias sobre el arte sobre roca, las consideraciones teóricas sobre el arte egipcio, las relaciones egeas y muchos otros temas, y ha tenido a su cargo muchas revisiones y adiciones de las notas y las ilustraciones. En la lista de ilustraciones se agradece el permiso para reproducir las ilustraciones, pero quiero dar especialmente las gracias a los conservadores del Museo de Brooklyn, al Robert Lowie Museum de Berkeley y a mis colegas del Museo de Bellas Artes de Boston. Christiane Desroches-Noblecourt

por parte de arqueólogos egipcios y el Instituto Arqueológico Alemán, junto con las excavaciones en las pirámides de Sneferu (Rainer Stadelmann) y Amenemhet III (Dieter Arnold) en Dahshur. La notable obra de la Misión Arqueológica de la República Checa en el sitio de Abusir de la V dinastía ha sido dirigido por Miroslav Verner. Los sitios de las pirámides del Reino Medio de Sesostris I en Lisht y Sesostris III en Dahshur han sido reexcavados por Dieter Arnold para el Museo Metropolitano. El trabajo en los primeros cementerios de Abidos lo ha realizado el Instituto Arqueológico Alemán bajo la dirección de Werner Kaises y Günter Dreyer, mientras que la expedición de Pennsylvania-Yale, bajo la dirección general de David B. O'Connor y yo mismo, se ha concentrado en diversas áreas, en particular el templo del «portal» ramésida, la zona del cenotafio, el sitio del pueblo (Matthew Adams), la zona del templo de Sesostris III (Josef Wegner), las instalaciones de Amosis (Stephen Harvey), la investigación general de los edificios y tumbas (Janet Richards) y el templo de Tutmosis III (Mary Ann Pouls).

La actividad en la zona de Tebas ha sido extraordinaria, sobre todo en la copia de las capillas de las tumbas de la margen occidental por parte de una serie de estudiosos, principalmente del Instituto Arqueológico Alemán, así como de las tumbas de la II dinastía y el complejo de Mentuhotep en Deir el Bahri por parte de miembros del mismo instituto. La labor de la misión polaca en el templo de Hatshepsut está en fase de publicación. Equipos austriacos y alemanes han excavado, copiado y publicado varias importantes tumbas de periodos posteriores (Ibi, Anj-Hor). En el templo mortuorio de Merneptah se han encontrado extraordinarios bloques reusados de Amenhotep III (Horst Jaritz del Instituto Suizo). Diversos eruditos, muchos de Alemania, así como Betsy Bryan y Daniel Polz de los Estados Unidos, han estudiado y publicado tumbas individuales privadas (véase la bibliografía).

La destacada excavación y reconstrucción de los templos de la isla de Elefantina por parte de Werner Kaiser, Günter Dreyer, Horst Jaritz y otros dará como resultado una serie de informes de muchos volúmenes. Las publicaciones efectuadas por Labib Habachi y Detlef Franke del santuario del Reino Medio de Heqaib en la isla, con sus magníficas fotografías de las estatuas, son un logro perdurable. Para estos y muchos otros proyectos, véase el informe anual sobre la actividad arqueológica en Egipto y Sudán editado durante muchos años en la revista *Orientalia* por Jean Leclant y sus colegas.

Importantes museos han emprendido ambiciosos programas de publicar sus colecciones en monografías bien ilustradas, destacando en particular el British Museum y el Louvre. Otros museos han utilizado el proyecto de hojas sueltas con el título *Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum* (CAA) para recoger objetos con todo detalle, con fotografías, dibujos, traducciones, material comparativo y bibliografía: el Kunsthistorisches Museum de Viena (11 vols. hasta la fecha); el Pelizaeus Museum Hildesheim (8 vols. que incluyen la importante estatuaria y relieves procedentes del trabajo de Junker en Giza); el Museo de Bellas Artes de Boston (3 vols., uno sobre vasos canopos y dos sobre estelas); el Kestner Museum de Hannover (3 vols.); y la República Checa (todos los museos, 1 vol. hasta la fecha sobre sarcófagos). Otros volúmenes pretenden incluir todas las colecciones egipcias de museos o países menores: Oslo, el Museo Etnográfico; Bremen, el Übersee Museum; el Museen der Rhein Mainz Region (2 vols.); y Cuba, todas las colecciones. La calidad de los estudios es elevada y los resultados, elogiables, pero el ideal de publicar en este formato todas las categorías de todos los museos y colecciones es intimidante y nunca podrá lograrse. En general, los volúmenes/fascículos de estos proyectos no se han incluido en nuestras referencias bibliográficas.

Los críticos han observado en sus reseñas y en otros lugares que Smith dedica una atención desproporcionada a los primeros periodos y que los últimos no están bien tratados. En la edición revisada de 1981 no se pretendió alterar esto y la limitada bibliografía original refleja el hincapié en los primeros periodos. Las adiciones a ésta en la presente edición pueden resultar útiles. En muchos casos, en algunas de las entradas citadas se aportan extensas bibliografías, por lo cual no se han incluido artículos individuales. Me disculpo por no citar los que han escapado a mi atención. Del mismo modo, los de mínimo interés no han merecido aparecer. En unos cuantos casos, se han anotado para proporcionar al lector cierta idea de los contenidos. Cuando un artículo o informe abarca más de un periodo, se hace la referencia bajo el periodo anterior: por ejemplo, un artículo que se ocupa de los Reinos Antiguo y Medio aparecerá bajo el primero. En varios casos, se incluye la bibliografía anterior a la edición revisada de 1981 (en las notas a pie de página de dicha edición). Cuando un volumen se ha publicado en más de una lengua, suele citarse la versión inglesa. Deseo agradecer la ayuda del doctor Donald Spanel, pues cuando este capítulo estaba a punto de acabarse, leyó el texto e hizo muchas y valiosas adiciones, sobre todo en lo concerniente a los últimos periodos y la egiptomanía.

CRONOLOGÍA

Prehistoria

Antes de 4000 a.C.:
- Badariense

Predinástico: 4000-3200 a.C.
- Amraciense (Nagada I)
- Gerzeense primitivo (Nagada II)
- Gerzeense tardío (Nagada III)

Protodinástico

I Dinastía: 3200-2980 a.C.
- Narmer, Aha } Menes
- Zer
- Zet (Wadji)
- Den (Wedymu)
- Az-ib
- Semerjet
- Qay-a

II Dinastía: 2980-2780 a.C.
- Raneb
- Hetepsejemuy
- Nyneter
- Peribsen
- Sened
- Jasejem
- Jasejemuy

Reino Antiguo

III Dinastía: 2780-2680 a.C.
- Neterjet (Zoser)
- Sejemjet
- Sanejt
- Jaba
- Nebka
- Huni

IV Dinastía: 2680-2565 a.C.
- Sneferu
- Keops (Jufu)
- Radedef
- Kefrén (Jafra)
- Micerinos
- Shepseskaf

V Dinastía: 2565-2420 a.C.
- Userkaf
- Sahura
- Neferirkara
- Shepseskara
- Neferefra
- Neuserra
- Menkauhor
- Isesy (Zedkara)
- Unas

VI Dinastía: 2420-2258 a.C.
- Teti
- Userkara
- Pepi I
- Mernera
- Pepi II

Primer Periodo Intermedio

VII Dinastía: Interregno

VIII Dinastía (Menfita): 2258-2232 a.C.

IX Dinastía (Heracleopolitana): 2232-2140 a.C.
- Jety I (Meribra)
- 13 reyes del Papiro de Turín

X Dinastía (Heracleopolitana): 2140-2052 a.C.
- Neferkara
- Jety (Uahkara)
- Merikara
- 1 rey del Papiro de Turín

Reino Medio

XI Dinastía: 2134-1991 a.C.
- Mentuhotep I (Tepyaa)
- Intef I (Sehertauy)
- Intef II (Uah-anj)
- Intef III (Nejtnebtepnefer)

Mentuhotep II (Seanjibtauy; Nebhepetra)
Mentuhotep III (Seanjkara)
Mentuhotep IV (Nebtauyra)
XII Dinastía: 1991-1786 a.C.
Amenemhat I
Sesostris I
Amenemhat II
Sesostris II
Sesostris III
Amenemhat III
Amenemhat IV
Reina Sebekneferura

SEGUNDO PERIODO INTERMEDIO

XIII-XIV Dinastías: 1786-1680 a.C.
Unos 30 reyes parcialmente contemporáneos
XV-XVI Dinastías: 1720-1570 a.C.
Hicsos en el norte; gobernantes locales en Tebas
XVII Dinastía: 1600-1570 a.C.
Sekenenra
Kamose

REINO NUEVO

XVIII Dinastía: 1570-1314 a.C.
Amosis I
Amenhotep I
Tutmosis I
Tutmosis II
Hatshepsut
Tutmosis III
Amenhotep II
Tutmosis IV
Amenhotep III
Ajenatón
Semenjkara (?)
Tutanjamón
Ay
Horemheb
XIX Dinastía: 1314-1197 a.C.
Ramsés I
Seti I
Ramsés II
Merenptah
Amenmesses
Seti II
Siptah (Merenptah)
Tausert

XX Dinastía: 1197-1085 a.C.
[illegible]
Ramsés III
Ramsés IV Ramsés XI

TERCER PERIODO INTERMEDIO

XXI Dinastía (Tanis y Tebas): 1085-950 a.C.
Smendes
Herihor (Tebas)
Psusennes I
Paynozem (Tebas)
Amenempet
Samon
Psusennes II
XXII Dinastía (Bubasita): 950-730 a.C.
Sesonquis I
Osorkon I
Takelot I
Osorkon II
Sesonquis II
Takelot II
Sesonquis III y dos reyes contemporáneos de la XXIII Dinastía
XXIII Dinastía: 817 (?)-730 a.C.
6 reyes contemporáneos del final de la XXII Dinastía
XXIV Dinastía: 730-715 a.C.
Tefnejt
Bocoris (Bakenrenef)
XXV Dinastía (Cusita): 730-656 a.C.
Pianjy (Peye)
Shabaco
Shebitku
Taharqa
Tanutamani
Invasión asiria:
Esarhaddon conquista Menfis: 671 a.C.
Asurbanipal saquea Tebas: 663 a.C.

PERIODO SAÍTA

XXVI Dinastía (Saíta): 664-525 a.C.
Psamético I
Neco
Psamético II
Apries
Amasis

Psamético III
Invasión persa bajo Cambises: 525 a.C.

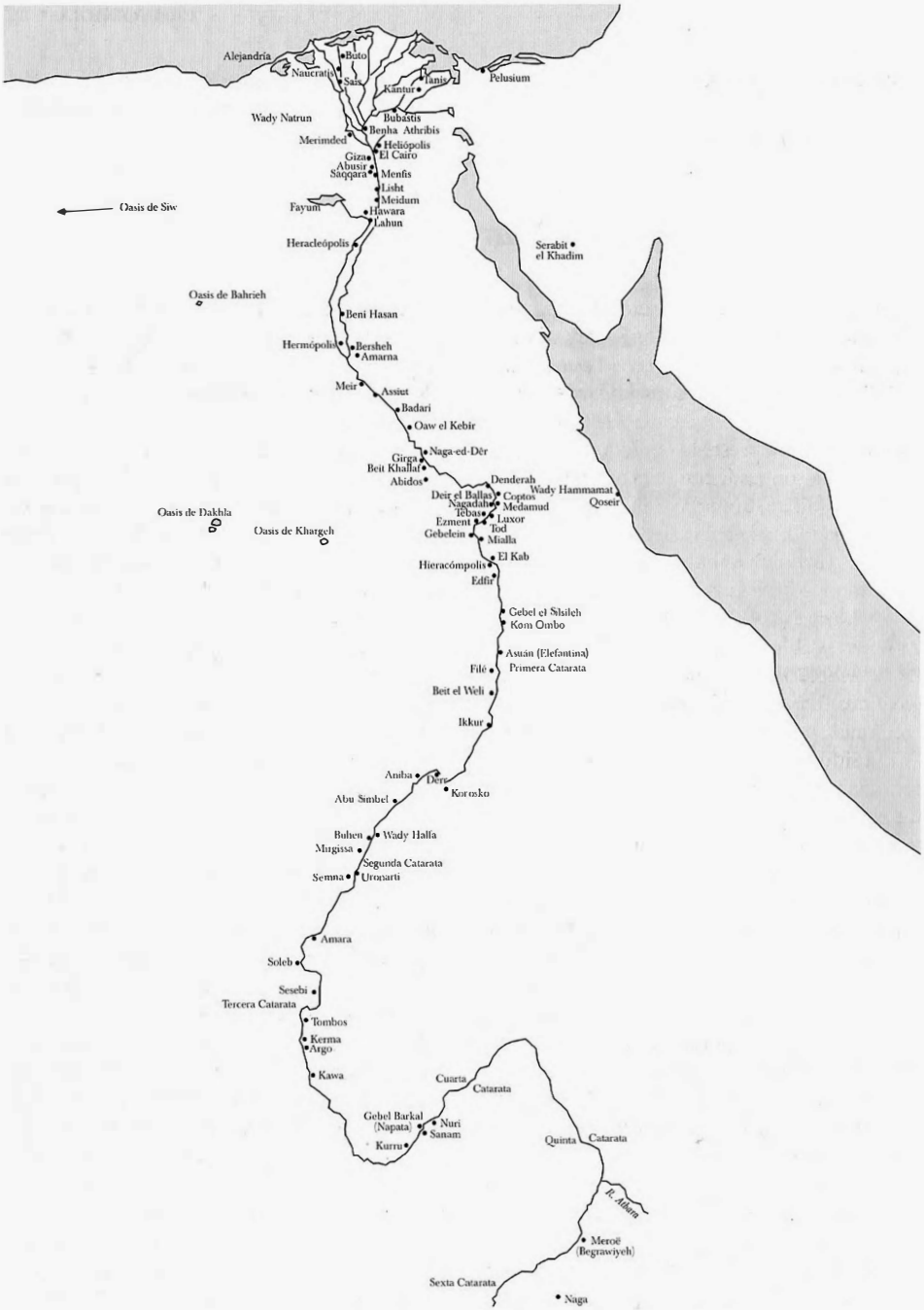
PERIODO TARDÍO

XXVII Dinastía: Primera dominación persa: 525-404 a.C.
Cambises
Darío I
Jerjes
Artajerjes
Darío II

XXVIII-XXIX Dinastías: 404-378 a.C.
6 reyes que mantienen la independencia ante Persia
XXX Dinastía: 378-341 a.C.
Nectanebo I
Teos
Nectanebo II
XXXI Dinastía: Segunda dominación persa: 341-332 a.C.
Conquista de Alejandro: 332 a.C.

PERIODO PTOLEMAICO: 332-330 a.C.

Ocupación romana de Egipto: 30 a.C.


Alejandría
Buto
Naucratis
Sais
Tanis
Pelusium
Kántur
Wady Natrun
Bubastis
Benha
Athribis
Merimdeh
Heliópolis
El Cairo
Giza
Abusir
Saqqara
Menfis
Lisht
Meidum
Oasis de Siw
Fayum
Hawara
Lahun
Heracleópolis
Serabit el Khadim
Oasis de Bahrieh
Beni Hasan
Hermópolis
Bersheh
Amarna
Meir
Assiut
Badari
Qaw el Kebir
Naga-ed-Dêr
Girga
Beit Khallaf
Abidos
Denderah
Wady Hammamat
Qoseir
Deir el Ballas
Coptos
Nagadah
Medamud
Oasis de Dakhla
Tebas
Luxor
Ezment
Tod
Oasis de Khargeh
Gebelein
Mialla
El Kab
Hieracómpolis
Edfu
Gebel el Silsileh
Kom Ombo
Asuán (Elefantina)
Filé
Primera Catarata
Beit el Weli
Ikkur
Aniba
Dêr
Korosko
Abu Simbel
Buhen
Wady Halfa
Mugassa
Segunda Catarata
Semna
Uronarti
Amara
Soleb
Sesebi
Tercera Catarata
Tombos
Kerma
Argo
Kawa
Cuarta
Catarata
Gebel Barkal
(Napata)
Nuri
Sanam
Kurru
Quinta
Catarata
R. Atbara
Meroë
(Begrawiyeh)
Sexta Catarata
Naga

CAPÍTULO PRIMERO

INTRODUCCIÓN

Al antiguo Egipto lo protegían formidables barreras de desierto y se hallaba limitado a un estrecho valle fluvial. Se encontraba menos sometido a influencias externas que la otra gran civilización antigua de Mesopotamia, y su cultura presenta como una de sus características sobresalientes una larga continuidad, casi ininterrumpida. En un país donde apenas llueve, la crecida regular del Nilo todos los años proporcionaba el admirable ejemplo de la renovación de la vida con cada inundación y otorgaba al egipcio la seguridad de que las cosas establecidas permanecerían, sugiriendo la aceptación de que la vida continuaría igual tras la muerte. Su interés peculiar por la continuidad de la vida tras la muerte de una forma similar a como se había experimentado sobre la tierra, aportó al desarrollo de las artes un elemento que no se encuentra en ese mismo grado en otros países. Así pues, aunque la arquitectura, la pintura y la escultura surgieron en general para cumplir con el culto a un dios o para glorificar la riqueza y poder de un gobernante, en Egipto se hizo hincapié en proporcionar una morada duradera al muerto, en la recreación mágica de la vida en pinturas para servirlo y en aportar un sustituto en piedra para su cuerpo perecedero.

Este afán del agudo observador egipcio por recrear al pie de la letra la vida para el muerto parecería estar íntimamente ligado con los elementos naturalistas de su arte, y es el principal responsable del esfuerzo por producir retratos, que son un rasgo de la mejor escultura egipcia. Esto iba en contra de las tendencias formalizadoras que, sobre todo en Mesopotamia, condujeron más hacia la estilización de las formas y el empleo de figuras geométricas. Sus elementos naturalistas prestaron una cualidad familiar al arte egipcio que nunca parece una creación oriental completa, aunque presenta el mismo planteamiento de la representación común a todos los demás pueblos antiguos anteriores a la época griega. Todos los pueblos pregriegos nos proporcionan una especie de diagrama de una cosa tal como el hombre sabía que era, no como le parecía al ojo en circunstancias transitorias. Pese a esta actitud ante las impresiones visuales, el egipcio tenía instinto para imitar fielmente lo que veía a su alrededor[1]. Su disposición natural hacia el equilibrio y la proporción, combinada con una larga tradición de artesanía ordenada, le resulta comprensible al occidental[2].

Disponer de los materiales para la labor es un factor influyente que ha de tenerse en cuenta. La abundancia de buena piedra fue una ventaja con la que contaron los egipcios sobre sus contemporáneos del sur de Mesopotamia, quienes tuvieron que importar la suya. La forma y pequeño tamaño de los bloques y las rocas a disposición de los sumerios condicionaron las figuras redondeadas y la calidad algo desigual de su escultura. Los egipcios aprendieron pronto a cortar bloques de piedra para la construcción y el escultor disfrutó para su trabajo de un completo suministro de bloques rectangulares procedentes de la cantera, lo cual puede ser una razón práctica para su predisposición hacia la forma cúbica en contraste con las formas redondas y cónicas preferidas por los mesopotámicos. Sin duda, permitía la gran escala, que es otro rasgo notable de la obra egipcia tanto en escultura como en arquitectura.

Siempre nos damos cuenta de que el egipcio ha tallado sus formas en el bloque de piedra y no las ha modelado en materiales más blandos, como en Creta, donde la única obra a gran escala que ha sobrevivido es el relieve de yeso, que asume una forma plástica en contraste con la técnica del picapedrero, y que presenta una proyección modelada de la superficie que se opone a la tendencia egipcia de mantener un plano liso en los relieves. En contraste con la permanencia atemporal y estática de las estatuas egipcias, el instinto del cretense, que sobresalió en el modelado de delicadas figurillas de marfil, metal y fayenza, era captar una impresión de movimiento y acción vital. Podría decirse del cretense que veía las cosas con mirada de pintor. El modelado de sus relieves produce los mismos resultados impresionistas que su pintura.

El mesopotámico, por otra parte, tiende a alejarse en su escultura de las formas naturales hacia modelos formales. No hay nada en Egipto comparable al modo como se han animado las superficies del rostro humano de uno de los grandes toros asirios mediante cortes sesgados muy decorativos y contrastes de planos. Es como si la obsesión del artesano por el grabado de sellos le impulsara a abordar obras mayores con el bagaje formal desarrollado en ese oficio, así como en la confección textil y en la metalistería. El metal parece haber sido un medio particularmente compatible y probablemente no es un accidente que una de las mejores creaciones primeras en escultura sea la magnífica cabeza de bronce acadia procedente de Nínive[3].

La maravillosa facilidad con la que se manejaban piedras enormes se convirtió en una de las características destacadas de la arquitectura egipcia. Las formas de piedra duraderas se reservaron fundamentalmente para la edificación de templos y tumbas, mientras que la arquitectura secular continuó empleando adobes y madera. En buena medida, esta construcción más ligera ha desaparecido con la destrucción de las ciudades del valle del Nilo y la acumulación gradual de cieno procedente de la inundación anual del río. Ha sobrevivido más de la arquitectura doméstica del Reino Nuevo que de otros periodos, sobre todo en el palacio de Amenhotep III y en el Amarna. Se dedicará un espacio considerable a este material —buena parte del cual no se conoce bien—, pues ayuda a equilibrar la impresión obtenida de la masa abrumadora de pruebas procedentes de las tumbas. La excelente conservación de mucho de lo que representa el interés peculiar egipcio por la arquitectura funeraria podría haber producido un retrato distorsionado si no fuera por las creencias que hicieron que tantas posesiones personales se enterraran en las tumbas y que tantas cosas de la vida diaria se representaran en los muros de sus capillas, donde queda reflejado mucho de lo que otrora existió en las ciudades y en las fincas del país. En los edificios de piedra y en las pinturas se pone de manifiesto una facilidad particular para la adaptación de formas vegetales al dibujo convencionalizado, sobre todo en las figuras del soporte columnar. Los palacios del Reino Nuevo también han conservado algo de un uso puramente decorativo de vida animal y vegetal representada de modo naturalista en las pinturas del cielo raso y el suelo, así como en espacios murales menores. Algo de este tipo ha de haber aparecido antes en la decoración de la casa.

El revestimiento de los muros con escenas que representan las relaciones del gobernante con los dioses del templo o la glorificación de sus actos en la tierra parece haber sido común a todos los pueblos antiguos. Sin embargo, el impulso del egipcio de recrear la vida para el muerto, que le hizo realizar estatuas para la tumba, también le sugeriría cubrir las paredes de la capilla con representaciones de la vida en la tierra. Asimismo, el deseo de permanencia llevó pronto al uso del esculpido en bajorrelieve en los muros recubiertos de piedra de la capilla de una

tumba o de un templo. Al igual que las estatuas, se pintaban para completar su aspecto verosímil. Al elogiar la belleza de estas tallas, ha habido una tendencia a pasar por alto la excelente calidad del detalle pintado o de la sola obra en pintura que a veces ocupa el lugar de estos relieves. El uso egipcio habitual, que combinaba la destreza del escultor y el pintor para crear un conjunto unificado de relieve pintado, ha oscurecido hasta cierto punto la contribución del egipcio como simple pintor. En épocas tempranas, sólo rivalizaba en este campo con el cretense. Egipto nos ha proporcionado una serie de ejemplos asombrosamente conservados de pintura mural que abarca todo el largo periodo de su historia. Las mejores muestras de la obra cretense se limitan a un espacio de tiempo bastante corto, al comienzo del Reino Nuevo egipcio, mientras que los azares de conservación han limitado nuestro conocimiento de la pintura de Asia occidental a unos cuantos ejemplos muy distanciados temporalmente. Así pues, Egipto proporciona con mucho el mayor conjunto de pruebas sobre el desarrollo de la pintura primitiva. Además, veremos que el egipcio, con su planteamiento naturalista e interés meticuloso por recoger los detalles de lo que veía a su alrededor, desarrolló una destreza extraordinaria en el manejo del pincel y la manipulación de una extensa gama de colores difícil de igualar en épocas antiguas. Todo ello se pone de manifiesto en la ruptura de las superficies de color liso con finas pinceladas de distintos matices para sugerir la piel de un animal o el plumaje de un pájaro [249, 284, 307]. El éxito obtenido para indicar la textura salta a la vista si se examina un raro ejemplo de dicho intento fuera de Egipto en la cabeza de toro procedente de las pinturas murales del palacio de Mari, en el norte de Siria[4], u otra cabeza de toro procedente del palacio cretense de Knossos[5]. En ellas, el detalle se indica concisamente mediante líneas oscuras bastante burdas. La preponderancia de los gruesos contornos del ejemplo mesopotámico resulta aún más evidente en las pinturas del antiguo palacio asirio de Tukulti-Ninurta[6], donde el bordeado bien marcado de las partes diferentes de la composición se ha comparado con el aislamiento de los diversos elementos en el dibujo de una alfombra oriental. En contraste con esta tendencia a reducir las formas a un modelo decorativo, al egipcio le interesaba la apariencia exterior de las cosas vivas e inanimadas y, en consecuencia, se esforzó en perfeccionar su destreza indicando los detalles de su superficie. Sin embargo, nunca pierde el sentido de la claridad de sus formas o el uso que puede hacerse de la línea para sus propósitos. El cretense, por su parte, parece impacientarse con esa representación detallada de una forma animal o vegetal. Nos presenta una criatura con vida y movimiento, pero su tratamiento vital, instantáneo, impresionista no soporta un análisis demasiado minucioso sobre la precisión de sus detalles.

Por lo tanto, dentro de los límites determinados de sus convenciones, el egipcio aborda su tema con una atención al detalle cuidadosa y esmerada. Su actitud ante el mundo que le rodea es más prosaica que imaginativa y, cuando se ocupa de cosas sobrenaturales, lo hace con una especie de animada seguridad para darles una apariencia familiar, cotidiana. Hasta los monstruos más notables se conciben de forma bastante fría, y uno de sus logros más sorprendentes fue la naturalidad convincente con la que se combinaron partes humanas y animales en una forma compuesta para representar a sus dioses. La mente egipcia no se desenfrenaba en imaginar espíritus tan extraños y aterradores como los que aparecen en los dibujos de los sellos de Mesopotamia o Creta. En su lugar, hay una aceptación casi complaciente de la ordenación y continuidad de la existencia en un clima apacible que prescindía de muchos de los más aterradores caprichos de la naturaleza[7]. No hay expresión de esa ansiedad con la que el mesopotámico miraba la dureza de

la naturaleza, ni los alrededores proporcionaban al egipcio los despeñaderos y acantilados de montañas quebradas que agitaron la imaginación de los habitantes del Egeo.

El planteamiento racionalizado de las impresiones visuales desarrollado por los griegos era ajeno a los pueblos anteriores. Los griegos fueron los primeros en aportar un modo coherente de dibujar las figuras de forma que sus partes diferentes se relacionaran entre sí tal y como aparecen a la vista. Luego comenzaron a experimentar con la colocación de dichas figuras contra un fondo en el que las líneas correspondían a una serie de planos que se alejan y que parecen naturales al observador, y terminaron desarrollando un sistema de perspectiva aérea. La ausencia en el egipcio del deseo de sugerir profundidad y volumen en sus pinturas y relieves sólo es un aspecto de una actitud frente a la representación que prevaleció durante todo el mundo antiguo y que tiende a la generalización según las características del pueblo que la utiliza, bien tome la forma de evitar el movimiento, como en Egipto, bien cristalice un aspecto típico de la acción viva, como en Creta.

Los acontecimientos históricos específicos, en caso de que se representen, se tratan como el recuerdo simbólico de una victoria o de alguna otra acción del gobernante. Con frecuencia, cuando una batalla llega a representarse, se le otorga una forma que cabría considerar como un jeroglífico ampliado que significa la idea. Esto queda perfectamente ilustrado por el uso complementario de signos de palabras y representación de figuras en la paleta de Narmer al comienzo de la I dinastía, pero la íntima conexión entre escritura y dibujo continúa en todos los monumentos egipcios. Los esmerados jeroglíficos son pequeños dibujos en sí mismos y forman parte integral de composiciones mayores, mientras que las escenas murales son una extensión de los signos escritos[8]. Las inscripciones también son una parte necesaria de las estatuas. Proporcionan la identidad esencial del propietario al dar sus títulos y nombre, aunque el retrato de su apariencia externa suele generalizarse sin características individuales, salvo en algunas obras destacadas que veremos aparecer a lo largo de la historia egipcia en periodos de esfuerzo creativo notable. De forma similar, el tema de las escenas murales se restringe a aspectos típicos de la vida egipcia que por lo general carecen de elemento narrativo en el sentido en que rara vez se refieren a hechos específicos. El fondo se compendia, con unos cuantos árboles, un viñedo, las partes seleccionadas de un edificio o los tallos derechos de un matorral de papiros, para sugerir el emplazamiento de una escena. Al principio apenas se intenta abordar la relación espacial entre estos elementos de decorado y los hombres y animales a los que acompañan. La emoción o el sentimiento individual y la relación dramática entre las figuras que podría engendrar tenían poco lugar, si bien cabe encontrar algunas excepciones representativas como los dolientes de un funeral o las formas agonizantes de animales.

Sin embargo, dentro de este marco general, hallaremos una animación constante del conjunto mediante el detalle recién observado y un interés creciente en el tratamiento del paisaje y el fondo arquitectónico con experimentos en el agrupamiento más complicado de las figuras y su relación en el espacio. Todo ello alcanzó su estadio más avanzado en las enormes composiciones de los relieves de los templos ramésidas, donde los elementos topográficos e incluso históricos, que habían hecho su aparición por primera vez en la XVIII dinastía, se manejan de un modo sólo igualado por los relieves asirios posteriores. La escultura real de la XII dinastía también muestra un primer intento de retratar algo del sentimiento interno del hombre en los rostros sombríos y cargados de inquietud de Sesostris III y Amenemhat III[9]. Al mismo tiempo, el pintor aportaba una técnica avanzada y un sentimiento del color

más sutil al tratamiento de las texturas que ya habían interesado a los artistas del Reino Antiguo. Iba a llevarse a un estadio más elaborado en la extensa obra de los pintores de la XVIII dinastía.

Por supuesto, son los cambios significativos que aparecen contra el fondo de la larga continuidad de la civilización egipcia los que estimulan nuestro interés. Uno de los encantos de estudiar el arte egipcio consiste en aprender a distinguir las variaciones en un estilo que es fácilmente reconocible como perteneciente a ese país durante una vasta extensión de tiempo desde el cuarto milenio hasta 332 a.C., cuando la conquista de Alejandro Magno puso fin al Egipto dinástico. Inicialmente puede tenerse la impresión de que existe una repetición interminable de formas, pero el examen más detenido revela características definidas de los Reinos Antiguo, Medio y Nuevo. Luego comenzamos a darnos cuenta de las cualidades especiales de los estadios formativos que condujeron a estos grandes periodos. Primero llegó ese brillante Periodo Protodinástico con la I y II dinastías, cuando la civilización se fue desarrollando a partir de las condiciones primitivas de la época predinástica hasta la culminación del Reino Antiguo. La denominada Edad de las Pirámides de las III-VI dinastías comenzó hacia 2780 a.C. y duró unos quinientos años. La frescura de un nuevo inicio aparece de nuevo en torno a 2100 a.C. en la XI dinastía y poco después de 1600 a.C. al inicio de la XVIII dinastía, cuando los Reinos Medio y Nuevo surgieron respectivamente de la oscuridad de esos tiempos de desintegración política conocidos como los Periodos Intermedios Primero y Segundo. De nuevo, a finales del siglo VIII a.C. y tras un largo periodo de declive, encontramos una nueva vida destilada en las viejas formas. Esta renovación fue estimulada por la invasión de los reyes cusitas de Sudán (que los griegos llamaron Etiopía y los romanos, Nubia). Nos sorprende como un esfuerzo arcaizante más consciente, carente de la espontaneidad de los renacimientos nacionales anteriores.

El desarrollo del Periodo Protodinástico había acompañado la fortaleza creciente de la casa real, que alcanzó la cima de su poder en la IV dinastía. El Reino Antiguo posterior durante la V y VI dinastías fue testigo de la nivelación de ese poder, la expansión de una nobleza provinciana y, por ultimo, del derrumbamiento de la monarquía al final del largo reinado de Pepi II. Siguió una era feudal en el Primer Periodo Intermedio. La desastrosa paralización de las artes y artesanías es una prueba tangible de un profundo malestar social que se refleja en la literatura posterior del Reino Medio. Iba a ser tarea de los gobernantes del Reino Medio restaurar el orden y restablecer el prestigio de la casa real. Lograron hacerlo, pero con un sentimiento de vulnerabilidad que hasta entonces no se había expresado. Su tarea se consiguió en una atmósfera cambiada que había producido un nuevo reconocimiento de las responsabilidades del gobernante hacia sus súbditos. Las diferencias regionales se agrandaron en el arte del Reino Medio, que, de este modo, presenta una mayor diversidad de la que tenía el estilo uniforme que con anterioridad surgía de la corte de Menfis. Los reyes de la XII dinastía hicieron un uso deliberado de los vestigios de la cultura antigua que habían sobrevivido en el norte. Sin embargo, la fusión con los nuevos elementos del Alto Egipto no se completó antes de que el país volviera a desunirse en la XIII dinastía, a la cual siguió la invasión de un pueblo asiático occidental llamado los hicsos. Los resultados de esta ocupación se sintieron fundamentalmente en el Bajo Egipto.

Pese al empobrecimiento general del país, se mantuvo un grado más considerable de continuidad en Tebas durante el Segundo Periodo Intermedio que el manifestado en la época posterior al derrumbamiento del Reino Antiguo. Así pues, tras la liberación del país de los hicsos, el arte del comienzo del

Reino Nuevo, si bien presentaba toda la frescura de un nuevo inicio, aparece en muchos sentidos como el fin de un desarrollo que ya estaba bien avanzado en el Reino Medio. La primera mitad de la XVIII dinastía puso término a la fase más simple de una civilización que ahora iba a verse profundamente afectada por las complejidades de la nueva postura de Egipto en el control de un vasto imperio.

El Reino Medio había ampliado considerablemente los contactos exteriores de Egipto, con la ocupación de Nubia hasta la región de la Segunda Catarata y el establecimiento de una esfera de influencia considerable en Palestina y Siria. Sin embargo, cuando Amosis expulsó a los hicsos del delta y los persiguió hasta Palestina, implicó a Egipto en una nueva política de conquista exterior que fue llevada a cabo de forma completa mediante las campañas asiáticas de Tutmosis III[10], a lo cual acompañó el sometimiento y la egipcianización de gran parte de Sudán. Los efectos de la nueva riqueza y poder se hicieron sentir vigorosamente al final de las guerras de Tutmosis III. La fuerza de las armas había cedido el paso a la diplomacia internacional en la época de Amenhotep III, cuando el lujo y el esplendor de la corte alcanzaron un grado muy elevado. Los despojos de la guerra y el tributo extranjero dedicados a Amón también habían aumentado enormemente el poder de su sacerdocio, a lo cual hubo una notable reacción en la revolución religiosa de Ajenatón, quien pasó de Amón y los antiguos dioses al culto del Disco Solar, el Atón, como ser supremo.

La idea de un dios universal que había creado el mundo y todas las cosas vivientes se remonta a la antigua doctrina de Heliópolis. También es aplicable a Amón en su asimilación con el dios solar Ra. Sin embargo, el nuevo credo liberó a Atón de su asociación con otros dioses y reemplazó la forma antropomórfica del dios sol por el disco solar, lo cual se acercaba mucho al monoteísmo y se originó sin duda en las creencias personales de Ajenatón. El breve movimiento estuvo ligado al carácter de este extraordinario individuo y forma un interludio único en la historia y expresión artística egipcias. Sus nuevos rasgos no llegaron a afianzarse en el pensamiento del pueblo y desaparecieron rápidamente bajo la restauración del sacerdocio de Amón al final de la XVIII dinastía. Horemheb y los primeros reyes ramésidas decidieron erradicar todo recuerdo de Ajenatón y sus efímeros sucesores, y regresar a las formas que habían prevalecido antes de la herejía.

La relajación de las fuertes medidas en el reino de Amenhotep III había incitado a situaciones turbulentas en las pequeñas ciudades-estado bajo protectorado egipcio en Palestina y Siria. La nefasta inquietud se vio agravada por la intervención de los hititas. Las revueltas se multiplicaron como resultado del descuido de los asuntos exteriores en el periodo de Amarna. Horemheb se ocupó de la organización interna y hasta las enérgicas campañas de Seti I no se recuperó en el exterior el prestigio de Egipto. Ramsés II se vio obligado a admitir el dominio hitita en las llanuras del norte de Siria, pero la ambigua batalla de Kadesh logró finalmente medio siglo de paz, en el que el control egipcio fue aceptado sobre una parte considerable de sus antiguas posesiones. En la segunda mitad del siglo XIII a.C., Merenptah rechazó el primero de los ataques que formaron parte de ese gran movimiento masivo que arrolló a los hititas hacia 1200 a.C. e, invadiendo Palestina y Siria, condujo a los Pueblos del Mar a las playas del delta del Nilo. Ramsés III logró hacer frente a este empuje, pero el antiguo imperio se vio reducido ahora a la postura de defender las fronteras del Bajo Egipto. En los siglos siguientes, su prestigio dependió sobre todo de la persistencia en el extranjero del recuerdo de la fortaleza que había mantenido durante largo tiempo. En buena medida, ésta ya no era más que una ilusión y los intentos esporádicos que se hi-

cieron para reafirmar el control en el norte no tuvieron un éxito duradero y solieron llevar la calamidad a aquellos que habían solicitado ayuda.

La larga extensión de casi ocho siglos que siguió a la XX dinastía se ha dividido de forma diversa. Durante los primeros cuatrocientos años, durante la XXI y XXII dinastías, las formas del Reino Nuevo de la época ramésida se mantuvieron en condiciones de declive evidente. Luego, hacia 730 a.C., la invasión cusita procedente del sur produjo un renacimiento que continuó bajo los reyes saítas, tras la interrupción de la breve ocupación asiria. Sin embargo, Egipto ya no era capaz de detener la agresión extranjera y a los asirios los siguieron un siglo más tarde los persas. Los gobernantes autóctonos fueron capaces de sacudirse el gobierno persa durante unos sesenta años, hasta que fue reasumido poco antes de la conquista macedónica. Durante todo este tiempo, el egipcio se aferró a sus antiguas tradiciones, resultando peculiarmente resistente incluso al impacto del nuevo espíritu helénico. De la XXI dinastía a la XXV cusita se considera el Tercer Periodo Intermedio y les sigue la no muy feliz XXVI dinastía saíta. A las dinastías que van de la XXVII a la XXX se las considera el Periodo Tardío.

Al mirar hacia atrás la tremenda extensión de la civilización egipcia, debe recordarse que desde el comienzo de sus tiempos históricos siempre se hizo referencia al rey como a un dios. A veces se le denominaba simplemente el Buen Dios. Como Horus, era considerado la encarnación terrenal de una deidad antigua del cielo cuyo culto era preeminente en tiempos del establecimiento de un gobierno unido sobre las dos tierras del Alto y Bajo Egipto en la I dinastía. Como hijo de Ra, el rey representaba al descendiente directo del dios sol creador. Por último, en su asimilación con Osiris, continuaría reinando sobre el reino de los muertos porque iba repitiendo el ciclo del dios del que se pensaba que era un antiguo rey que había pasado de la muerte a la resurrección. Esta drástica simplificación de la concepción egipcia de la dignidad real presenta ideas que fueron desarrolladas en periodos subsiguientes, pero que ya habían sido aceptadas al final de la V dinastía, cuando el primer cuerpo conservado de literatura religiosa, conocido como los Textos de las Pirámides, apareció por primera vez en las paredes de la cámara mortuoria del rey Unas. Estos potentes conjuros fueron compilados con el fin de ayudar al traslado del rey de su cuerpo terrenal al mundo de los dioses y suponen el reconocimiento de sus cualidades humanas que debían sufrir una transformación tras la muerte.

La naturaleza múltiple de las creencias religiosas egipcias desafía el tratamiento conciso. Estamos acostumbrados al intento de resolver visiones opuestas, pero aquí hay que esperar un planteamiento polifacético de un fenómeno, lo cual conlleva que se acepten juntas explicaciones sin relación alguna. La acumulación de creencias a lo largo de los siglos mediante un proceso aditivo que era reacio a reemplazar completamente una idea por otra o a desechar la antigua, presenta dificultades formidables, pero hay continuidad y una extraordinaria fluidez. Dos dioses pueden asimilarse entre sí sin perder sus entidades separadas. Del mismo modo, puede haber varias manifestaciones del mismo dios, como en el caso de Horus, que como vengador de su padre Osiris o como el hijo pequeño de Isis es un ser completamente diferente del dios celestial cuyas alas cubren el cielo y cuyos ojos son el sol y la luna.

Encontramos una mezcla de creencias populares y los intentos de los eruditos por explicar cómo surgió del caos ese orden que estaba personificado por la diosa Maat, que defendía la justicia, la verdad y la rectitud. Desde el comienzo, el egipcio sentía que estaba rodeado no sólo por espíritus amigos, sino también por otros hostiles a los que había que aplacar. También sentía la cualidad

más remota e impersonal de las grandes fuerzas de la naturaleza cuyas personificaciones eran reverenciadas, así como los dioses de cada localidad. Las deidades locales habían aparecido al principio en forma de animales o más raramente eran representadas por una planta u objeto inanimado. Más tarde, cuando asumieron forma humana, la cabeza del animal se retuvo con frecuencia, o incluso el animal, planta u objeto original se llevó como símbolo en la cabeza. La diosa Nejbet llevaba un tocado de buitre y a Hator se la mostraba con los cuernos de una vaca, si bien podía seguir manifestándose en la forma de ese animal. Había varias Hator diferentes, aunque solían asociarse con la idea de una diosa madre. Su culto se acompañaba de baile y música de sistros, y acabó considerándosela la diosa del amor y de la dicha. Como Amante del Sicomoro, se la identificaba como un espíritu de los árboles en un antiguo santuario próximo a las pirámides de Giza y se convirtió en la patrona de la familia real de la IV dinastía. De guisa similar se la encuentra después dispensando alimento y bebida fresca a los muertos. Mediante un intercambio de funciones con la diosa celestial Nut y la diosa de Occidente, se la asociaba con la montaña occidental en Tebas, donde recibía al sol en su puesta.

En tiempos históricos, el término «dios de la ciudad» describe lo que debe de haber sido una concepción temprana de una deidad local que presidía una comunidad. Por lo general formaba la cabeza de una tríada familiar, como es el caso de Ptah de Menfis con su consorte la leona Sejmet y su hijo Nefertem, cuyo símbolo era una flor de loto. Cuando una de las aldeas primitivas asumía el liderazgo sobre las comunidades vecinas, su dios local adquiría supremacía en ese distrito. Las fluctuaciones políticas posteriores podían reemplazar al dios de ese distrito por otro, o podían hacer que lograra una importancia nacional. En este proceso, un dios podía tomar los atributos de su predecesor o, si su culto se extendía por el país, podía asumir las cualidades de una de las grandes deidades cósmicas. En el último caso, seguía asociado con un lugar particular, del que se consideraba el señor y en el que se encontraba su santuario principal. Algo de este proceso puede estudiarse en los emblemas sagrados que aparecen en los estandartes de los nomos o provincias que reflejan sin duda los distritos independientes de la etapa prehistórica. Así pues, en Hermópolis, Thoth, el dios de la sabiduría con cabeza de ibis, había suplantado hacía tiempo a Uenut, pero su símbolo, la liebre, continuó utilizándose en el estandarte de este nomos quinto del Bajo Egipto. Por otra parte, Neith siempre continuó siendo la amante de Sais, la capital del nomos quinto del Bajo Egipto, cuyo estandarte lucía sus armas, un escudo y flechas cruzadas.

La asimilación de un ser divino con otro es fácil de entender si somos capaces de captar algo de la concepción egipcia de la fuerza vital que estaba presente en grado diverso en todas las cosas animadas e incluso inanimadas. Cuando en la creación según la doctrina de Heliópolis, el sol, Atum-Ra, dio el ser a Shu (el aire) y Tefnut (la humedad), extendió sus brazos a su alrededor y su Ka entró en ellos. Aquí se sugiere la transmisión de una fuerza vital que permanecía en funcionamiento continuo desde el comienzo del mundo. Era así como se impartía la naturaleza divina al rey, aunque sus plenas potencialidades no podían tener efecto hasta después de la muerte. Los mortales inferiores eran capaces de compartir alguna medida de esta fuerza.

El Ka era una de las tres emanaciones del espíritu. Estaba relacionado con el Aj y el Ba, pero separado de ellos. Originalmente, todos ellos pertenecían sólo a los dioses. Se aproximaban a nuestra concepción del alma y se asociaban con la personalidad del individuo. Sólo se podía llegar a ser un Aj, un espíritu transfigurado, tras la muerte. Su lugar estaba en los cielos apartado del cuerpo. Por su par-

te, el Ba era un aspecto animado del alma que podía moverse de un lado a otro del cuerpo muerto. A partir de la XVIII dinastía se representa como un pájaro con cabeza humana bebiendo agua fresca de un estanque, colgado de las ramas de un árbol o revoloteando hacia abajo para unirse al cuerpo en la cámara mortuoria. Al Ka se le considera la fuerza vital de una persona que la acompaña en la vida y en la muerte. Algunas de sus cualidades se intensificaban en la persona del rey y sólo eran poseídas plenamente por los seres supremos. El Ka tenía una existencia separada y en cierto sentido podía estimarse como un doble o un genio protector. Estaba estrechamente asociado con la estatua funeraria y con la alimentación. Por su mediación, el muerto podía beneficiarse de la comida y bebida cuya presentación en ocasiones estipuladas ante la puerta falsa de la capilla de su tumba había contratado con su sacerdote funerario, y que podía complementarse con las ofrendas pintadas en las paredes de dicha capilla.

Hasta bien entrado el Reino Antiguo, las oraciones por los muertos en estas capillas se dirigían únicamente al dios chacal Anubis. Cuando su puesto fue asumido por Osiris, Anubis siguió cuidando de los muertos como dios embalsamador. Entre los dioses de la naturaleza, Osiris aparece como la fuente de la inundación recurrente y el resurgimiento de la vida vegetal. En este sentido, era subyugado temporalmente por Seth, que representaba la sequía, la esterilidad de los lugares desiertos y la violencia de las tormentas. Osiris estaba sometido a una renovación perpetua en la reaparición de las cosas que crecen. Seth, como espíritu de la naturaleza, continuó siendo venerado como uno de los grandes dioses, pese a lo mucho que pueda habérsele aborrecido en conexión con el culto de Osiris. Era uno de los nueve dioses de Heliópolis y actuaba como defensor de Ra contra los intentos interminables de la serpiente Apofis de tragarse al sol. Seth tenía sus periodos particulares de ascendencia. Para los hicsos resultó natural establecerlo como dios nacional frente al Horus real, pero volvió a gozar del favor en la XIX dinastía, cuyos gobernantes procedían de la parte oriental del delta, donde los hicsos habían mantenido su capital en Avaris.

La esperanza en la resurrección a través de Osiris fue mantenida mediante la creencia popular en él como un rey deificado que fue asesinado por su hermano Seth y revivido por su esposa Isis para que pudiera continuar como gobernante y juez del mundo de los muertos. Horus, hijo de Osiris e Isis, venció a su tío Seth en la lucha por el reino terrenal de Osiris. Aquí los dos dioses simbolizan el Alto y Bajo Egipto: Seth, el sur, y Horus, el norte. En los Textos de las Pirámides, al final de la V dinastía, las alusiones a la leyenda de Osiris se mezclan con creencias solares en el cuerpo inmenso de sabiduría religiosa que había sido reunida por los teólogos de Heliópolis. Según su explicación del origen del mundo, Atum-Ra (el sol), creado a sí mismo, surgiendo del océano primitivo Nun, produjo a la pareja divina Shu (aire) y Tefnut (humedad). Éstos fueron los padres de Geb (tierra) y Nut (cielo). Sus hijos fueron los cuatro dioses, Osiris y su esposa Isis, Seth y su esposa Neftis. Este sistema de nueve dioses que formaban la enéada de Heliópolis persistió frente a otras doctrinas como la de Hermópolis, en la que ocho dioses bastante sombríos (incluido Amón, «El Oculto») producían del desierto acuoso y sin forma un huevo del que surgía el sol. Según la teología de Menfis, todas las cosas tenían su origen en el corazón de Ptah y eran emitidas mediante las órdenes de su lengua. En Elefantina se creía que la humanidad había sido modelada por el dios carnero Jnum en su torno de alfarero.

Otros grandes dioses fueron asimilados en lo sucesivo con Ra. Amón se convirtió en el dios estatal como Amón-Ra, y Horus, en una de sus muchas formas, apareció como Ra-Horajte (Ra-Horus-del-Horizonte). El Atón de la

revolución de Amarna representaba la fuerza creativa del sol, liberada de la asociación con otros dioses. Pese a la fuerza persistente del culto a Ra, el reino de los muertos cada vez se fue considerando más un mundo subterráneo a través de la popularidad cada vez mayor de Osiris. Se entraba a él desde el oeste, donde se extendían los principales cementerios al borde del desierto, y contrasta vigorosamente con las regiones celestiales donde se había pensado que los muertos transfigurados eran estrellas y donde las creencias solares colocaban al rey con Ra en el «Campo de los Juncos» y en el «Campo de las Ofrendas». Por las regiones inferiores pasaba la barca solar de Ra durante las horas nocturnas, pero seguía creyéndose que el sol entraba en el cuerpo de la diosa celestial Nut para volver a nacer cada mañana. Nut era representada en la forma de una mujer cuyo cuerpo estirado sostenía Shu, el dios del aire, para formar un arco sobre la tierra, que se personificaba en la forma masculina de Geb.

En el Primer Periodo Intermedio, partes de los Textos de las Pirámides que se habían compuesto para el uso único del rey fueron empleadas por personas particulares. Fue uno de los síntomas de la pérdida de prestigio que el monarca había sufrido tras el derrumbamiento del Reino Antiguo. De forma gradual, se fue desarrollando un nuevo cuerpo de literatura religiosa, conocido como los Textos de los Sarcófagos, que en el Reino Medio constituyó la transición al Libro de los Muertos más conocido del Reino Nuevo. El título egipcio de esta última colección de material era «La partida de día» y relacionadas con ella había otras obras como el Libro de Amduat («Lo que hay en ultratumba») y el Libro de las Puertas. Hasta por sus títulos resulta evidente que el brillante más allá celestial del pensamiento anterior se había adaptado a un sombrío mundo subterráneo en el que existía una dependencia mucho mayor de los conjuros mágicos y los encantos de los amuletos[11].

PRIMERA PARTE

LOS PERIODOS PREHISTÓRICO Y PROTODINÁSTICO

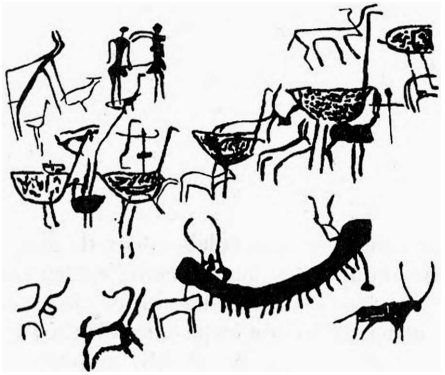
CAPÍTULO 2

EGIPTO PREDINÁSTICO (4000-3200 A.C.)

El arte aparece en el valle del Nilo en fecha tan temprana como el séptimo milenio antes de Cristo. Las primeras producciones son dibujos sobre roca ejecutados en los riscos que bordean el Nilo en el Alto Egipto y Nubia. Las más antiguas se componen de dibujos geométricos como círculos o medio círculos concéntricos y motivos de redes o figuraciones abstractas, cuyo significado exacto es oscuro[1]. Los temas figurativos aparecen más tarde. Hay varios cientos de dibujos de animales perseguidos por los primeros cazadores y de armas y trampas [1]. Aunque la publicación de estos dibujos es bastante completa, su cronología continúa siendo problemática[2]. Los dibujos de ganado y barcas pueden asociarse sin duda alguna con las culturas neolíticas desarrolladas del Alto Egipto y Nubia y con las culturas predinásticas, nubias del grupo C e históricas posteriores.

Hacia el año 4000 a.C., los primeros moradores del valle del Nilo estaban comenzando a surgir de la cultura neolítica de las aldeas del Alto Egipto y de Merimdeh en el borde occidental del delta y en la orilla del lago del Fayum. Este último distrito es una especie de oasis al que se llega por una estrecha apertura del acantilado del desierto occidental algo al sur de El Cairo. Estas primitivas comunidades aldeanas se extendieron en las tierras más altas, fuera del alcance de la inundación del Nilo. Las gentes de estas comunidades deben de haber comenzado la larga tarea de controlar las crecidas mediante diques y canales. Era una labor que sólo podía emprenderse mediante el esfuerzo conjunto, lo cual fue un factor que contribuyó a la colaboración de diversas comunidades, que acabaron aceptando el liderazgo de una de las aldeas y la preeminencia de su dios local. Estos distritos están representados en épocas posteriores por las diferentes provincias o nomos, cada una de ellas con su ciudad principal. Poco a poco, fueron formándose coaliciones de los diversos distritos, dando como resultado los dos reinos del Alto y el Bajo Egipto en la época predinástica y la unidad de todo el país al comienzo del periodo histórico en torno a 3200 a.C.[3].

Las fases sucesivas de la era prehistórica se conocen por los muchos cementerios que se han excavado. Corresponden a dos grupos bien definidos: el amraciense en el Alto Egipto y el gerzeense. Los productos característicos de este segundo grupo se han encontrado en las proximidades de la entrada del Fayum y, por lo tanto, en el norte de Egipto. Los estudiosos también utilizan los términos de Nagada I para el amraciense y Nagada II para el gerzeense. Las condiciones del delta, llanura aluvial que se despliega entre los afluentes del río un poco al norte de El Cairo, han hecho imposible hasta ahora recuperar pruebas tangibles sobre sus primeros habitantes. La mayor cantidad de material gerzeense se ha encontrado en el Alto Egipto, donde sigue al amraciense. Estos periodos se han denominado desde hace mucho tiempo predinásticos temprano y medio, a los que se ha añadido un periodo predinástico tardío (llamado semainiano, como el amraciense y el gerzeense, por el lugar donde apareció por primera vez). Se ha señalado que esta última fase tiene unas características tan



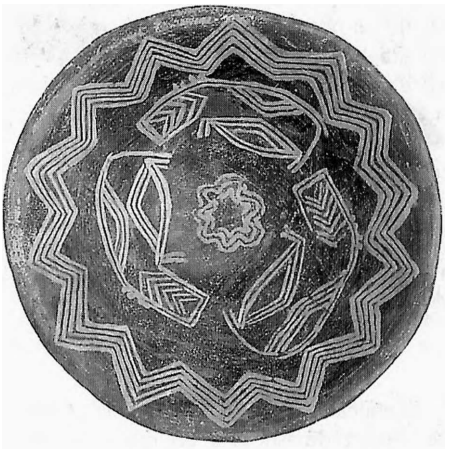
1. Pinturas sobre roca de Sayala. Periodo histórico (¿grupo C de Nubia?).

mal definidas que sería preferible abandonar el término, considerando que ciertos rasgos gerzeenses continuaron hasta la época de la transición al periodo histórico[4]. Aunque los mismos tipos de cerámica y demás ajuar funerario continuaron hasta el periodo gerzeense tardío, bastantes de las características de la cultura de la I dinastía mucho más elaborada también aparecen en un avanzado estadio de desarrollo. Este periodo de transición, que podría haber durado de cincuenta a doscientos años, representa parte del tiempo, si no todo, al cual la antigua tradición asignaba las listas de los reyes prehistóricos de los dos reinos del Alto y el Bajo Egipto. Los objetos esculpidos que fueron depositados en el antiguo santuario de la capital meridional de Hieracómpolis conmemoraban las victorias del sur sobre el norte en la lucha que acabó ocasionando el sometimiento del delta que había sido gobernado desde Buto. Si recordamos que no existe un estadio intermedio entre este periodo de transición y el gerzeense, podemos continuar denominándolo predinástico tardío[5] o protodinástico, que es un término algo mejor que dinastía 0, que también se le ha aplicado.

El periodo predinástico fue la época en la que el hombre comenzaba a aprender a utilizar el cobre para herramientas y armas, y lentamente iba saliendo de una cultura de la Edad de Piedra. En los dibujos de la cerámica y las figuras de barro, hueso y marfil, podemos ver los inicios del arte egipcio. El artesano también estaba aprendiendo a trabajar la piedra en forma de vasijas y paletas para mezclar la pintura verde hecha con malaquita en polvo, que se embadurnaba alrededor de los ojos. De este modo, la destreza obtenida iba a formar la base del extraordinario dominio que alcanzó el egipcio sobre la piedra. Junto con la cerámica roja alquitranada que había comenzado en época de Badari, la cerámica amraciense produjo una alfarería roja pulida, decorada con pintura de color crema. Esta pintura clara sobre color oscuro es la característica peculiar de esta época [4], en contraste con los dibujos de líneas rojas sobre vasijas de color amarillo introducidas por los artesanos gerzeenses [2, 3]. Los motivos geométricos predominan en el dibujo amraciense, pero el pintor también comienza a experimentar con el diseño de plantas, animales y hombres. Estas vasijas decoradas representan el comienzo real de la pintura en Egipto. Son de carácter plenamente egipcio y tienen poco en común con la alfarería decorada que floreció en la prehistoria de Asia occidental. En las figuras del

2. Pinturas sobre cerámica. Periodos amraciense y gerzeense.

3. Vasija decorada con barcas portadoras de estandartes. Periodo gerzeense. *New Haven, Yale Art Gallery.*

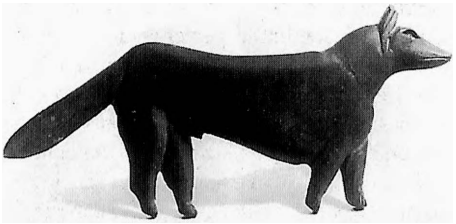


4. Cuenco de cerámica con hipopótamos de Mesaeed. Periodo predinástico amraciense. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

hipopótamo repetidas alrededor del centro de un cuenco [4], se captan las características esenciales de un animal conocido. El mismo animal también fue modelado vigorosamente, si bien con mucha simplicidad, en arcilla [5][6].

En la época gerzeense, dichas figuras ya se hacían en piedra, como en el caso del notable chacal de pizarra [6] encontrado en El Ahaiwah[7], una de las primeras necrópolis que se extienden a lo largo de la orilla oriental del río en el distrito de Girga. El Ahaiwah se encuentra a varios kilómetros corriente abajo de Mesaeed, donde se halló el cuenco de los hipopótamos, y Naga-ed-Dêr, que iba a continuar hasta el Reino Medio como uno de los lugares de enterramiento del nomos tinita. Tinis era el nombre de la familia que fundó la I dinastía. Su cementerio mucho más famoso fue Abidos, más al sur en el borde occidental del valle. Las patas y el cuello de la figura no son tan largos como los de las representaciones posteriores del animal levantado. Sin embargo, parece ser uno de los dioses chacal relacionados con Anubis como protector de los muertos, aunque no esté en posición recostada como ellos. Dicho dios chacal era adorado en el templo arcaico de la necrópolis de Abidos.

5. Hipopótamo de cerámica. Predinástico o Reino Medio (?). *Boston, Museo de Bellas Artes.*

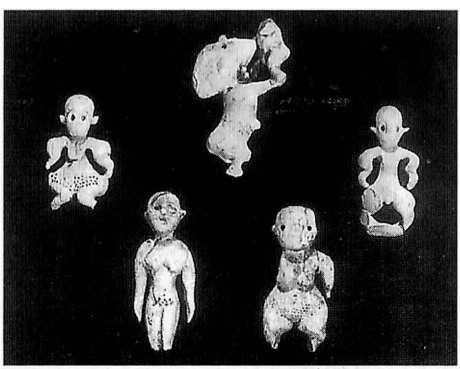


6. Chacal de pizarra procedente de El Ahaiwah. Predinástico. *Museo de Antropología, Universidad de California.*

El chacal de pizarra [6] es plano, como las paletas predinásticas a las que a veces se daba la forma de animales, pájaros o peces. No cabe duda de que no se ideó para ese objetivo, pues carece del espacio apropiado para moler la pintura de ojos y es inusualmente grande, de más de 30 cm. Aunque no se sostenía de pie, fue tallada por ambas caras y parece una de las primeras imágenes de una deidad en forma de animal.

Hacia finales del periodo predinástico, los escultores se atrevían a tallar en caliza figuras mayores de dioses. Tres figuras erguidas muy deterioradas del dios de la fertilidad Min se encontraron en los primeros estratos de su templo en Coptos. Tenían unos 4 m de altura y eran más notables por su tamaño que por la destreza con la que se abordaba la figura humana. El cuerpo presenta la forma de un largo cilindro y la piedra se ha labrado lo menos posible. Sólo se recuperó una parte de la cabeza barbada con la superficie muy deteriorada. Los motivos de conchas y animales tallados toscamente en la tira que cuelga del cinturón muestran una mejor delineación de la forma que los detalles escasos y concisos de las mismas figuras. Están estrechamente relacionadas con los pequeños relieves protodinásticos sobre piedra y marfil, que sugieren una fecha aproximada para las estatuas de Min[8]. Sabemos que las figuras de hombres y mujeres en marfil y piedra se colocaban como ofrendas votivas en los templos arcaicos de Hieracómpolis y Abidos. A este respecto, debe recordarse que gran parte de la escultura anterior se ha recuperado en templos y no se había hecho para la tumba.

Los curiosos enanos [7] son los marfiles de apariencia más primitiva que se han asignado al gerzeense tardío. Se piensa que provienen de tumbas de Nagada o Semaineh[9]. Estas antiguas criaturillas, que apenas alcanzan las dos pulgadas, poseen una vivacidad de la que carecen figuras anteriores, pero varían considerablemente en su tratamiento. El enano acuclillado o erguido que sostiene un niño comienza a sugerir algo del mayor naturalismo en las formas del cuerpo que se encuentra en otro grupo de marfiles, depositados como ofrendas, con otros diversos objetos tallados de piedra y fayenza, en el antiguo santuario de Hieracómpolis. El hombrecillo desnudo de Filadelfia [8] es un bello ejemplo de este avance en la representación de la figura humana. Es una de las piezas menores, ya que sólo alcanza 10 cm de altura. Aunque la mayor parte del detalle superficial ha desaparecido con la desintegración del marfil, resulta claro que el cuerpo ha surgido de las rígidas formas de los trozos de piedra mayores.

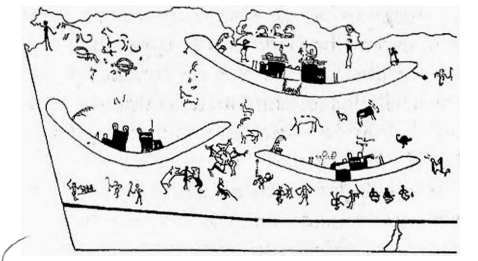


7. Figuras de marfil, quizá de Nagada o Semaineh. Predinástico. *Baltimore, Walters Art Gallery.*

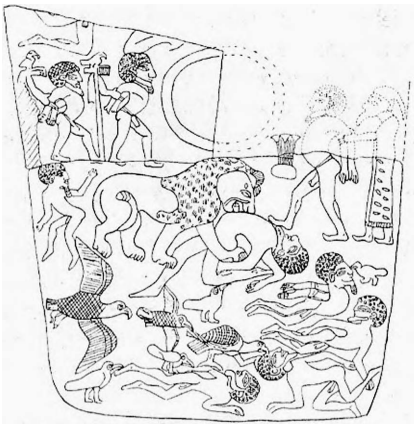
8. Figura de marfil procedente de Hieracómpolis. Predinástico tardío-I dinastía. *Filadelfia, Museo de la Universidad.*

Los marfiles de Hieracómpolis presentan una variedad considerable en cuanto a postura, vestimenta y tocado. Al igual que las piezas de escultura mayores y las paletas y cabezas de maza talladas, deben de haberse depositado durante un lapso de tiempo considerablemente largo desde finales del periodo gerzeense hasta comienzos del dinástico. Las paletas y cabezas de maza ceremoniales, así como las tallas con procesiones de pájaros y animales como las de los mangos de los grandes cuchillos de pedernal, desaparecen al comienzo de la I dinastía[10]. Sin embargo, no es fácil distinguir un primer grupo entre las estatuillas, pues existe una semejanza demasiado general con las pequeñas tallas de piedra, la fayenza y los objetos de marfil encontrados en el depósito del templo de Abidos que parece haber pertenecido en buena parte a las dinastías I y II, y con tallas de marfil encontradas en las tumbas de la I dinastía en Helwan[11]. La ejecución de las estatuas de piedra no es de ningún modo equiparable a la de las estatuillas de marfil y las tallas en relieve y, puesto que no existen piezas reales que puedan fecharse con seguridad en la I dinastía o en la primera parte de la II dinastía, aún no es posible establecer con alguna certeza una secuencia del orden de las pocas piezas de escultura grande que han sobrevivido.

Se estaba creando un estilo arcaico reconocible que se desarrollaría en la I y II dinastías, y que alcanzaría su culminación a comienzos de la III dinastía. En la pintura se otorga un tratamiento monumental a motivos como los dibujados en línea roja sobre las vasijas de color amarillo gerzeenses, que aparecen ampliados en los muros enlucidos de una cámara revestida de ladrillo, cavada en marga desmenuzable y situada al borde de lo que debe de haber sido una parte del pueblo prehistórico de Hieracómpolis, que floreció sobre todo en época amraciense[12]. La estructura no tenía entrada y contenía una serie de objetos que recuerdan el ajuar usual de una tumba. Pertenece al final del periodo gerzeense y constituye uno de los primeros ejemplos de empleo de la construc-



9. Hieracómpolis, tumba, pintura mural (detalle), copia en acuarela. Gerzeense tardío.

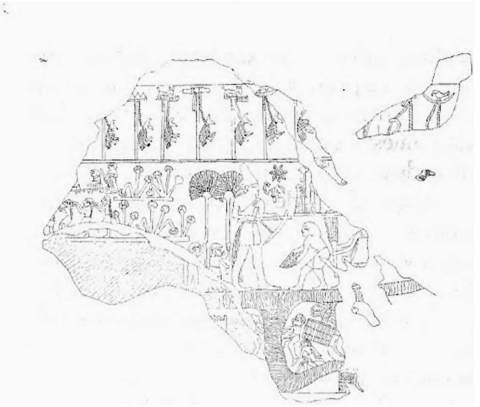


10. Paleta tallada procedente de Hieracómpolis. Predinástico. *Oxford, Ashmolean Museum, y Londres, British Museum.*

ción de ladrillo. En la pintura de uno de sus muros [9], las barcas, que son como las de la cerámica [2], parecen pertenecer a una escena funeraria. Dos plañideras están colocadas sobre la barca superior con una figura sentada bajo un ligero resguardo. Los animales se esparcen entre las naves con el mismo descuido por la composición mostrado por los pintores de los recipientes. Abajo a la izquierda, un hombre golpea a tres prisioneros con una maza en la primera aparición de un motivo que iba a ser adoptado a lo largo de toda la historia egipcia como símbolo del dominio del faraón sobre sus enemigos. Más allá, a la derecha, otro hombre forcejea con dos leones, como hace la figura del mango de cuchillo de Gebel el Arak. Los animales son sorprendidos en una trampa y parejas de hombres armados luchan entre sí. El dibujo de las figuras mejora poco el de las pinturas de las vasijas. Apenas hay alteración desde el ejemplo amraciense de claro sobre oscuro en el que el cazador dirige a sus perros, pasando por los dibujos de línea roja gerzeenses, hasta el detalle de una vasija decorada procedente del nivel de la I dinastía del templo de Abidos que presenta un carnero y pájaros sobre un árbol [2][13]. La pintura de Hieracómpolis muestra un avance sobre el tratamiento lineal de color único de los jarrones en el hecho de que el rojo de la carne, el blanco de las faldas y el negro y blanco de los animales y barcas se han rellenado de un color compacto por dentro de los contornos rojos. El verde, probablemente hecho con malaquita en polvo, parece haberse superpuesto a una capa blanca sobre los cascos de algunas barcas[14].

Los relieves sobre una serie de paletas y cabezas de maza de piedra no sólo muestran un diseño mucho más logrado que las pinturas, sino también una progresión hacia una disposición ordenada desde la profusa confusión de los animales de la paleta de Oxford procedente

11. Fragmento de una paleta de pizarra. Predinástico. *París, Louvre.*



12. Rey Escorpión sobre una cabeza de maza. *Oxford, Ashmolean Museum.*

te del templo de Hieracómpolis[15], que, al menos en cuanto a tipo, parece la primera. Las figuras de los muertos en el campo de batalla atacados por el león [10] están dispuestas de una forma libre similar a como deben haber aparecido en el fragmento del Louvre [11], pero en la cabeza de la maza del rey Escorpión [12] y en la paleta de Narmer [13, 14], las figuras están colocadas sobre un fondo de líneas que comienzan a establecer la conocida forma de composición egipcia en registros superpuestos [15][16]. El vigoroso modelado resulta particularmente evidente donde el artesano también ha intentado relacionar sus figuras entre sí [11]: la pezuña del toro oprime la carne del hombre postrado entre sus patas delanteras.

Estos pequeños monumentos representan pasos históricos en la guerra entre el Alto

13 y 14. Paleta de Narmer (anverso y reverso). I dinastía. *Museo de El Cairo.*

15. Paleta de Libia. Comienzos de la I dinastía. *Museo de El Cairo.*

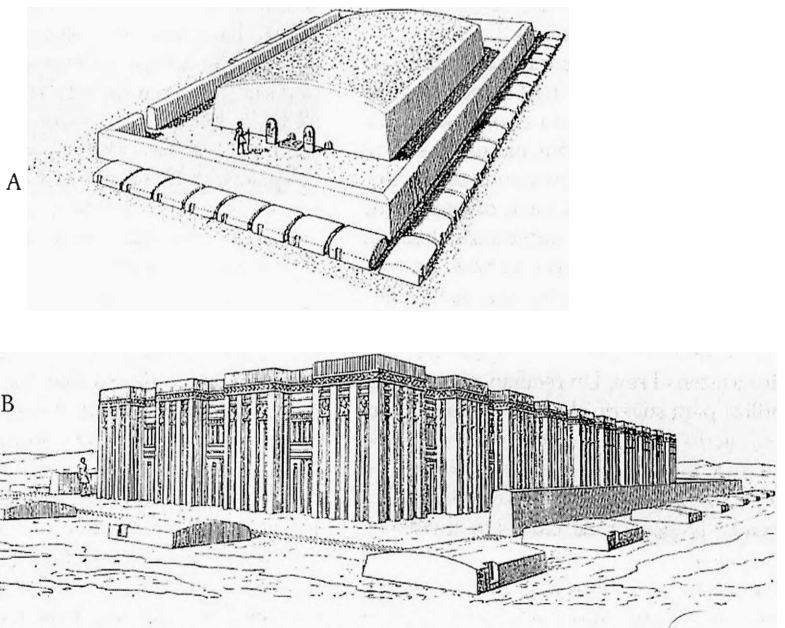
Egipto y el delta. El león y el toro son manifestaciones diferentes del poder real según lo expresan sus títulos en tiempos históricos. En este caso, sin duda hacen referencia al gobernante del sur. Los estandartes con los emblemas de los dioses de la confederación de los estados del sur [11] tienen brazos y manos humanos con los que tiran de una cuerda que evidentemente rodea al enemigo. Por último, se nos da el nombre de uno de los últimos gobernantes prehistóricos del sur, el rey Escorpión [12]. En la cabeza de su maza está presidiendo la apertura de un nuevo canal, empuñando una azada, mientras que un funcionario inclinado sostiene una cesta para la tierra. Portadores de abanicos y otros funcionarios asisten al rey. Un recurso que después se utiliza para sugerir el paisaje aparece aquí en el modo en que la banda irregular de agua deja al descubierto pequeñas zonas en las que se representan hombres trabajando, chozas de juncos trenzados, una palma en un cercado y la proa de una barca. Los portadores de estandartes están colocados en un pequeño subregistro sobre las figuras principales. En el registro superior de esta composición, ingeniosamente adaptada a las superficies de la cabeza de la maza de piedra en forma de pera, hay otra serie de estandartes con imágenes de dioses [cfr. 10, 11]. De los postes cuelgan los cuerpos fláccidos de pájaros con cresta que más tarde representan al pueblo llano, con frecuencia en el sentido de rebeldes. Aquí debe de tratarse de otra referencia al triunfo sobre los hombres del delta porque hay ramos de papiros que acompañan a los grupos festivos de danzantes y figuras en sillas de mano.

El significado se aclara más en la paleta de Narmer, que simboliza el sometimiento del delta. No sólo hemos alcanzado un estadio más avanzado en la escritura, sino que se han establecido, como en la cabeza de la maza del rey Escorpión, la mayoría de los rasgos del estilo egipcio posterior. El gran tamaño de la figura principal domina al resto de la composición, y las convenciones para dibujar la figura humana están logrando su forma estandarizada[17]. En una cara [13], el rey, acompañado por un funcionario que porta sus sandalias, blande su maza sobre un cautivo. Sobre la cabeza de Narmer, entre dos cabezas con cuernos de vaca de una diosa Hator (?), su nombre se coloca en un marco que representa la fachada y el amurallamiento del palacio real. La nueva escritura jeroglífica también se utiliza para las etiquetas que aparecen sobre las demás figuras, pero la idea de toda la escena se expresa en una pictografía elaborada que sigue perteneciendo al estadio de dibujo-escritura del lenguaje, y que muestra a un halcón de Horus posado sobre un grupo de papiros. En su mano humana, el pájaro sostiene atada con una cuerda la cabeza barbada que forma el final del signo para la tierra, de la que crecen las plantas. De este modo se expresa el dominio sobre la tierra septentrional por parte del dios estatal del sur, cuya encarnación sobre la tierra es el Narmer de Horus. El rey luce la alta corona blanca del sur, pero en el otro lado de la paleta ha asumido la corona roja del

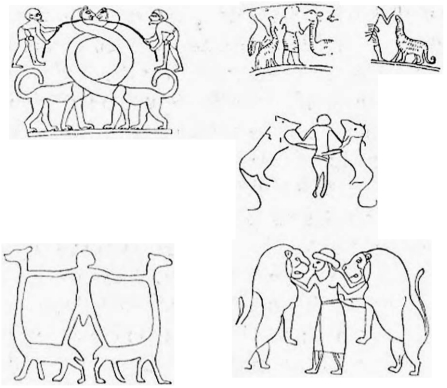
norte, cuando sale con sus funcionarios y portaestandartes para inspeccionar la matanza en el campo de batalla [14][18].

Así pues; en la fase protodinástica o gerzeense tardía del periodo predinástico, hubo un desarrollo político que hizo posible la brillante civilización de los primeros tiempos dinásticos, así como dos de sus atributos más importantes, el uso de la escritura y la arquitectura en ladrillo. Aunque han sobrevivido escasas construcciones con excepción de los muros revestidos con ladrillo de la cámara pintada de Hieracómpolis, el marco del nombre de Horus de Narmer proporciona pruebas de que los palacios protodinásticos estaban construidos con ese material. El muro del recinto, con sus torres salientes flanqueando la puerta del palacio, se representa de forma más elaborada en los nombres de Horus de los reyes posteriores de la I dinastía, pero lo esencial ya aparece aquí. Los bastiones salientes pueden verse en los amurallamientos de los pueblos que se muestran como en plano en las pictografías de las paletas protodinásticas, o en el signo colocado sobre el hombre caído en la parte inferior de la paleta de Narmer [13][19].

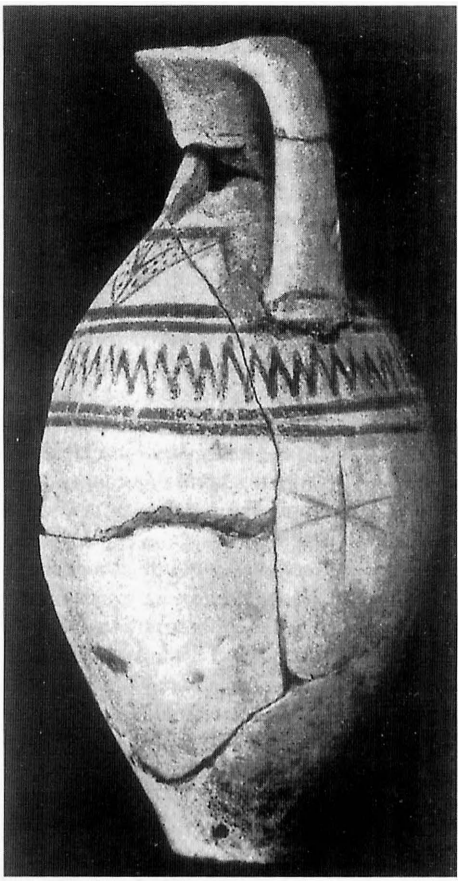
La construcción real ha sobrevivido en las fachadas con reentrantes de las grandes tumbas de ladrillo de la I dinastía [16B]. Vuelve a aparecer en la II dinastía en los grandes amurallamientos de ladrillo de Abidos y en los edificios de su interior[20], que deben de repetir muy de cerca la residencia real fortificada. El sistema de puertas flanqueadas por paneles entrantes y salientes continúa en las capillas del cementerio arcaico de Saqqara. Allí, la capilla de la III dinastía de Hesy-ra ha conservado huellas de la unión de las planchas de madera que cubrían los entrantes y sostenían el enladrillado de encima[21]. Las puertas flanqueadas por torres con reentrantes fueron copiadas en piedra sobre los amurallamientos de las pirámides escalonadas de



16. Abidos, tumba de Merneith y Saqqara, tumba atribuida a Merneith. I dinastía. Reconstrucciones.



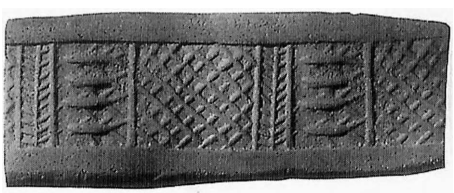
17. Animales enfrentados, entre los que se incluye un ejemplo del Reino Medio de Meir con un hombre en posición erguida entre monstruos de cuello largo.



19. Jarra pintada siria procedente de Abusir. I dinastía. *Leipzig, Ägyptologisches Institut.*

Zoser y Sejemjet de Saqqara en la III dinastía, de las cuales se piensa que imitan la muralla de la ciudad de Menfis, fundada según la tradición al comienzo de la I dinastía.

Se ha destacado a menudo el parecido entre esta construcción en nichos de ladrillo y la utilizada en el periodo protoliterario en Mesopotamia[22]. En ambos países, la exuberancia en el detalle arquitectónico se imitó en el modelado de relieves sobre objetos relativamente pequeños, lo cual más adelante se perfeccionó en un estilo tradicional. Los edificios de ladrillo reemplazaron a las estructuras de juncos y esteras tendidas sobre un armazón ligero, con un tejado arqueado como el que aparece de forma simple en la choza de la parte inferior de la cabeza de la maza del rey Escorpión [12]. Sin duda, el uso del ladrillo había alcanzado un estadio avanzado en Mesopotamia antes que en Egipto, por lo cual se ha aducido que el primer país ejerció un estímulo sobre las ideas del último. Sin embargo, no debe descartarse la posibilidad



18. Impresión de un sello cilíndrico procedente de Naga-ed-Dêr. Predinástico. *Berkeley, Museo de Antropología, Universidad de California.*

de que existiera un desarrollo paralelo e independiente en Egipto. Pese a las semejanzas superficiales, parece haber muchas diferencias en el detalle estructural entre la construcción con reentrantes de los edificios mesopotámicos, que han de estudiarse en buena medida en los planos, y los ejemplos egipcios, que se conocen mejor en elevación al haberse conservado a mayor altura. La parte superior de la estructura del muro puede verse en ejemplos posteriores que continúan el tipo y en representaciones sobre puertas falsas y sarcófagos[23]. Las pequeñas representaciones sobre los primeros sellos cilíndricos mesopotámicos vuelven a mostrar detalles estructurales distintos a los que aparecen en los dibujos del marco de Horus de la I dinastía egipcia[24]. Las pruebas de que existieran relaciones entre Egipto y Mesopotamia siguen siendo tenues y se basan fundamentalmente en semejanzas entre ejemplos mesopotámicos[25] y motivos como el hombre dominando a una pareja de leones y los animales de largos cuellos que aparecen en Egipto [17]. Sin embargo, la sincronización del periodo gerzeense tardío con el protoliterario en Mesopotamia ha sido demostrada de forma convincente mediante el descubrimiento en Egipto de cuatro sellos cilíndricos del tipo de Jemdet-Nasr, de los cuales uno con un dibujo de un pez y una celosía [18] fue encontrado en una tumba gerzeense en Naga-ed-Dêr[26]. No hay duda de que el periodo protoliterario de Mesopotamia tuvo una extensa influencia en el exterior. Tampoco de que Egipto no estaba aislado dentro de sus fronteras. Sus contactos parecen haber sido, como en épocas posteriores, a través del delta con las tribus libias que lo bordeaban al oeste y con los pueblos de Asia occidental hacia el nordeste a lo largo del extremo superior de la península del Sinaí. Estas conexiones con el litoral mediterráneo habían comenzado al inicio de la era gerzeense, pero hubo un incremento en la importación de cerámica de Palestina y Siria en la I dinastía. Más características son las vasijas pintadas que se reconocieron desde hace mucho tiempo como extranjeras del cementerio real de la I dinastía en Abidos. Después se encontraron en tumbas de la I dinastía en Saqqara y en el cercano cementerio arcaico de Abusir [19]. Más recientemente, unos cuantos tiestos con esos dibujos característicos en pintura marrón o roja sobre una franja blanca han aparecido en Kinnereth (Palestina) y Tell-el-Judeideh, en el borde de la llanura de Antioquía, en el norte de Siria[27]. La fuente original de esta cerámica aún no se ha determinado. Resulta curioso que hasta ahora se haya recuperado tan poca cerámica extranjera de la II y III dinastías. Comienza a aparecer de nuevo con las zafras sirias de loza peinada en las tumbas de la IV dinastía en Giza[28].

CAPÍTULO 3

LA I Y II DINASTÍAS (3200-2780 A.C.)[1]

Los reyes de la I dinastía no sólo lograron el control militar de todo el país, sino que desarrollaron un sistema de administración para gobernarlo. Esta tarea, que dependía de la perfección de un sistema de irrigación y de la construcción y cuidado de una elaborada red de diques y canales necesarios para hacer un uso pleno de las posibilidades agrícolas que conllevaba la inundación anual del Nilo, se vio facilitada por el uso de la escritura recién inventada[2]. Al mismo tiempo que la arquitectura monumental en ladrillo iba alcanzando la cima de un desarrollo iniciado en época protodinástica, los picapedreros habían adquirido un dominio considerable en el corte de grandes bloques de piedra. Sin duda, esto sucedió en el norte, donde durante toda la historia egipcia se iba a explotar la fina caliza blanca en las canteras de los arrecifes orientales a lo largo del río desde Menfis. En el antiguo cementerio de Helwan se utilizaron grandes losas de piedra labrada para revestir las cámaras funerarias de algunas de las tumbas de escalera de la segunda mitad de la I dinastía[3]. Hasta el momento hay menos pruebas del uso de piedra labrada en las tumbas de ladrillo mucho mayores que se estaban construyendo en el extremo occidental del valle en Saqqara desde la época de Aha, el segundo rey de la I dinastía. Sin embargo, allí se excavaron por primera vez grandes agujeros en la roca para contener los aposentos funerarios. Uno de éstos, perteneciente a la época del reinado de Zer, tercer rey de la I dinastía, tenía el compartimento central revestido de tosca piedra y estaba techado con losas del mismo material[4]. Aún no se entraba mediante una escalera, pero esta disposición fue introducida en la época del quinto rey, Den, en la impresionante subestructura de otra tumba de ladrillo. El agujero para el aposento central estaba excavado en la roca profunda, con tres cámaras laterales. Se han conservado grandes piedras de rastrillo que bloqueaban la puerta de una de estas habitaciones laterales, así como la escalera, mientras que dos bloques rectangulares pueden haber formado parte de los arquitrabes que sostenían el techo[5].

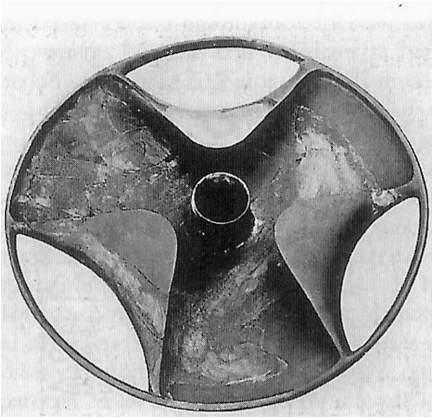
En la misma época se estaban labrando losas de granito para solar la cámara funeraria en la estructura que Den construyó en el antiguo cementerio tinita de Abidos. La habilidad para convertir la dura piedra en vasijas había alcanzado tal grado que los artesanos podían producir piezas como el curioso cuenco de esquisto procedente de la pequeña tumba de Sabu en Saqqara [20] de la época de Az-ib, sucesor de Den[6]. El creador de la vasija ha jugado con la dura piedra como si fuera arcilla, moldeando tres partes labiadas alrededor del contenedor central y dejando el delgado borde sin apoyo. Esta habilidad iba a hacer posible el tallado de relieves en granito ya en la época de Jasejemuy, el último rey de la II dinastía[7], en cuyo reino los anales de la V dinastía de la Piedra de Palermo registran la erección de un templo de piedra. La competencia técnica demostrada en el labrado de la piedra dura bajo Jasejemuy apenas queda sugerida por los escasos ejemplos sobrevivientes de relieves en caliza, con la excepción de la estela de vértice redondeado del rey Zet (ahora llamado Wadji) procedente de Abidos[8]. Ésta y el hecho de

que se utilizaran bloques de granito decorados tan grandes como añadidos a la arquitectura en ladrillo nos hace darnos cuenta de que aún queda mucho que aprender de la arquitectura y de la escultura de comienzos de la era dinástica. Esta obra de Jasejemuy no fue muy anterior a la pirámide escalonada de Saqqara, que, de comienzos de la III dinastía, es el primer gran edificio de piedra que ha sobrevivido. La cámara mortuoria de Jasejemuy en Abidos estaba revestida y solada con piedra caliza, pero la estructura superior ha de haber sido de ladrillo, como la existente sobre las complicadas habitaciones de las cámaras subterráneas que se estaban excavando en la II dinastía en Saqqara. Quizás aparezcan otros pasos intermedios de piedra labrada en la arquitectura en futuras excavaciones, así como ejemplos de escultura real tan necesarios para comprender su desarrollo. La cantidad limitada de material recuperado hasta el momento deja la impresión de que la ejecución de estatuas y relieves se hallaba rezagada de la inmensa facilidad e inventiva demostrada en las artes menores. Quizás se deba a que sólo se ha conservado un número limitado de obras, la mayoría de las cuales fueron ejecutadas para personas privadas. Dichos funcionarios probablemente contaban con los artesanos menos capaces de los talleres del rey, que han de haber servido como escuelas de formación, pero sin duda requerían los servicios de los hombres más dotados para los encargos reales.

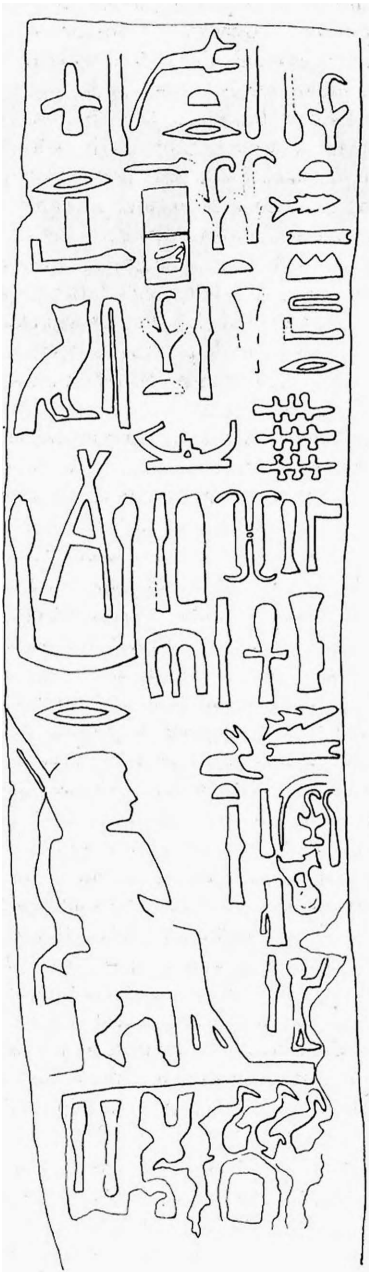
Hace pocos años, nadie imaginaba que se recuperaría un material tan asombrosamente rico de los cementerios de Saqqara y Helwan, aunque se conocía hacía mucho la brillante civilización de la I dinastía por los restos más fragmentarios de Abidos, que se complementaban con los de otros sitios contemporáneos como Abu Roash. Aún es demasiado pronto para tratar de valorar todo el significado de lo que se ha encontrado, pues han surgido nuevos problemas que están lejos de haberse resuelto. La sucesión de los reyes de la I dinastía fue determinada por primera vez en el cementerio de Abidos, donde Petrie[9] identificó las tumbas de todos sus reyes, de Narmer a Qay-a, y los de dos reyes de la II dinastía. Las tumbas de al menos dos reyes de comienzos de la II dinastía se han encontrado en Saqqara al sur del recinto de la pirámide escalonada[10]. En Abidos, Peribsen y Jasejemuy construyeron los dos grandes recintos de ladrillo que ya se han mencionado. Estaban próximos a la tierra cultivada tras el templo de Jentiamentiu y a una distancia considerable del cementerio real, que se extiende sobre el montículo de Umm el Gaab en la bahía que forman los arrecifes detrás de Abidos. A estos elevados amurallamientos, con sus fachadas de reentrantes y su interior parcialmente despejado de edificios, se les ha denominado fuertes, pero es más probable que fueran imitaciones de la residencia del rey. Quizás sirvieran para albergarlo con su séquito cuando iba a visitar el cementerio, como hacían los palacios conectados con los templos funerarios en el Reino Nuevo. Puede que también se idearan para que el rey los usara en la otra vida, como las estructuras erigidas alrededor de la pirámide escalonada de Saqqara. Si una de sus funciones era la de servir de lugar de recepción para las visitas reales, no eran diferentes de los templos del valle que daban acceso a los recintos de las pirámides en el Reino Antiguo[11]. Al este de estas dos estructuras había grandes rectángulos de sepulturas de la época de Zer, Zet y la reina Merneith. Dentro del rectángulo de Merneith había huellas de un muro de adobes y detrás del complejo se extendían partes considerables de un muro con nichos sin tumbas a su alrededor. Puesto que el Deir copto que se encuentra al norte está construido dentro de un antiguo amurallamiento como los de la II dinastía, cabe considerar la posibilidad de que en la I dinastía se levantara allí una estructura similar[12].

Jentiamentiu, «el Principal de los Occidentales», fue muy importante en las dos primeras dinastías. Pasaría mucho tiempo antes de que este antiguo dios chacal de los muertos fuera asimilado con Osiris, cuando el culto de este último fue traído de Busiris, en la parte oriental del delta. El nombre único de Jentiamentiu fue mantenido en las inscripciones de este templo a lo largo del Reino Antiguo, si bien los Textos de las Pirámides comienzan a asociar a Osiris con él y con Abidos. En la V dinastía, las fórmulas funerarias que aparecen en las tumbas privadas de Menfis también reconocen esta conexión. Avanzado el Reino Antiguo, Abidos se convirtió en un lugar de peregrinación, que aumentó su popularidad durante el Primer Periodo Intermedio. Los hombres construyeron cenotafios y colocaron estelas que quizás se asociaran en la muerte con Osiris, si bien eran enterrados realmente en sus propios distritos. Como un antiguo rey que había padecido la muerte a manos de Seth, pero que fue revivido por los esfuerzos devotos de su esposa Isis y su hijo Horus, Osiris se convirtió en el símbolo de la resurrección y en el gobernante de los muertos vivientes. Es probable que ya en el Reino Medio la tumba de Osiris fuera asociada con el antiguo montículo de Umn el Gaab, donde en épocas posteriores se localizó en la tumba del rey de la I dinastía, Zer[13].

Se piensa desde hace mucho que la santidad de Abidos se debió en su origen a que allí estaban enterrados los reyes de la I dinastía. Sin duda, el descubrimiento en Saqqara de tumbas ricamente pertrechadas, mayores que las de Abidos y que contienen vasijas selladas y otros objetos marcados con los nombres de los mismos reyes y sus funcionarios, plantea un problema. Se ha sugerido que los gobernantes del país unido, tras la fundación de Menfis, decidieron ser enterrados cerca de su nueva residencia, erigiendo cenotafios para ellos en Abidos que pudieran asociarse con sus antepasados, los gobernantes protodinásticos de Tinis. El concepto de cenotafio, literalmente «sepultura vacía», en el sentido de una estructura conmemorativa de una persona enterrada en otro lugar, no carece de corroboración en la arqueología egipcia. Hay dos corrientes de pensamiento sobre la cuestión del sitio de las tumbas reales de los gobernantes de la I dinastía y la segunda parte de la II dinastía. ¿Es Abidos o Saqqara? La excavación en el cementerio norte de la I y II dinastía de Saqqara revelaron estructuras mucho mayores que las de Abidos y muchos más enterramientos «sacrificiales» de subordinados alrededor del enterramiento principal. Además, Saqqara está bien atestiguado como lugar de enterramiento real para los primeros reyes de la II dinastía, los gobernantes de la III dinastía (Zoser y Sejemjet) y varios reyes de la V y VI dinastías. De ahí que parezca natural considerar su impresionante cementerio lugar de entierro de reyes más que de gobernadores importantes del norte. Sin embargo, Kemps ha intentado demostrar que las tumbas de Abidos deben considerarse junto con sus enormes palacios funerarios, los denominados fuertes. Cuando



20. Cuenco de esquisto procedente de Saqqara. I dinastía. *Museo de El Cairo.*



21. Saqqara, estela de Merka. I dinastía.

la zona de la tumba de un reino específico se considera junto con el palacio correspondiente y los diversos enterramientos secundarios con tumba y palacio, se comprueba que la instalación de Abidos es mucho mayor que las tumbas de Saqqara. Asimismo, hay varias tumbas de tamaño aproximadamente equivalente para el mismo reinado en Saqqara, una circunstancia que parece improbable para un cementerio real. Por último, la estela de Merka, en la parte oriental de una tumba de finales de la I dinastía de Saqqara, piensa Kemp que está colocada de forma apropiada para ser la del dueño de la tumba más que la de un funcionario del rey [21][14]. Cuatro tumbas encontradas por Petrie en Abidos cerca de las de Narmer y Aha parecen haber pertenecido a algunos de los reyes que el historiador ptolemaico Manetón situó en Tinis en el pasado oscuro anterior a la I y II dinastías, que también denominó tinitas[15]. No está claro cuándo se trasladó la capital del sur a Tinis, cuyo emplazamiento no se ha identificado con certeza, si bien se piensa que se encontraba en las proximidades de la ciudad moderna de Girga. En Hieracómpolis siguieron los monumentos dedicados al rey Escorpión y Narmer, así como los de Jasejem y Jasejemuy a finales de la II dinastía. Tinis habría estado mejor situada geográficamente para administrar el Alto Egipto y para las operaciones contra el norte, del mismo modo que más tarde Menfis resultó estratégica para controlar el delta.

Puede que Aha, tras construir la tumba cerca de la de Narmer en Abidos, edificara la mucho mayor de Saqqara que contenía tantas jarras selladas con su nombre[16]. Una tumba recubierta de paneles aún mayor que la de Saqqara fue construida en Nagada en el Alto Egipto, quizás para su reina, Neith-heptep. Una tumba igual de grande, algo al sur de Giza, se piensa que era la de una reina del cuarto rey de la I dinastía, Zet (ahora llamado Wadji). Además del de Aha, las impresio-

nantes tumbas de Saqqara contenían los nombres de los reyes Zer (dos), Zet, Den (cuatro), Az-ib y Qay-a (dos), así como los de las reinas Merneith y Her-neith [23]. Así pues, todos los reyes conocidos de Abidos están representados en Saqqara, salvo el primero, Narmer, y el séptimo, Semerjet[17]. Se observará que varios reyes están representados por más de una gran tumba. Algunas se atribuyeron a los funcionarios cuyos nombres aparecen en ellas, pero los nombres de los mismos funcionarios se hallan en varias tumbas también de la I dinastía en Abu Roash y Abidos[18]. Las tumbas de Saqqara carecen de las parejas de estelas con vértices redondeados y un nombre real que marcaban las sepulturas de Abidos[19], pero quizás la mayor dificultad para identificar algunas de ellas como lugares de enterramiento de los reyes sea que ninguna muestra esa marcada distinción en la apariencia exterior que es tan característica de las tumbas posteriores de los gobernantes. Todas ellas y otras de Abu Roash y Helwan, que no pueden haber pertenecido a reyes, presentan la mismas superestructuras rectangulares de techo plano (mastabas) y exterior formando nichos [16B].

En el cementerio real de Abidos, las superestructuras se han destruido, pero deben de haber presentado una forma característica propia; por el aspecto de los agujeros excavados en la grava y su estrecha proximidad, se descarta la posibilidad de que los cubriera el tipo conocido de gran mastaba con fachada de reentrantes. La forma del sarcófago del Reino Antiguo, con sus laterales formados por nichos y su tapa abovedada, se había utilizado para apoyar la teoría de que las mastabas con fachada de reentrantes se derivaban de las tumbas de los reyes prehistóricos de Buto, que copiaban un palacio de ladrillo con techo abovedado, rodeado de un amurallamiento con nichos[20]. Ello supone la improbable asunción de que en el delta se había inventado algún tipo de abovedado en ladrillo en época protodinástica. En realidad, las primeras bóvedas con voladizos se han encontrado en el Alto Egipto en la II dinastía, aunque quizás fueran usadas por Qay-a en Abidos a finales de la I dinastía. No se han hallado arcos ni bóvedas de cañón hasta la III dinastía. Las tapas abovedadas de los primeros ataúdes de madera probablemente imitaban el armazón arqueado que techaba estructuras de juncos ligeras como la de la pequeña choza de la empuñadura de la maza del rey Escorpión [12]. Las esteras atadas a postes y las flores de papiro emparejadas que aparecen en los muros con reentrantes de la «Fachada del Palacio» también son elementos sobrevivientes de dichas estructuras ligeras que sin duda eran originarias del delta, cuyos pantanos suministraban los materiales. Sin embargo, a dichas construcciones de esteras se les ha asignado un origen meridional y se ha establecido un contraste entre los nómadas del sur, con sus viviendas de tipo tienda y montículos funerarios, y los habitantes sedentarios del norte, que construían en ladrillo y copiaban sus casas para las tumbas[21]; lo cual no parece permitir posibilidades de desarrollo suficientes para las aldeas y pueblos de las comunidades agrícolas, que debían de ser mucho más numerosas que el elemento nómada en el valle del Nilo alto y bajo. Tampoco tiene en cuenta la variedad de condiciones de vida en las diferentes partes del delta, con sus pantanos y su franja de tierra desértica habitada por tribus nómadas[22]. En vista de la cultura uniforme que muestra cuanto que ha sobrevivido del Egipto predinástico, debe emplearse una precaución considerable para interpretar las formas arquitectónicas según su derivación del Alto o el Bajo Egipto[23].

La construcción escalonada en ladrillo que Reisner propuso restaurar sobre la tumba de Abidos se ha considerado demasiado pesada para ser sostenida por el techo de madera extendido sobre el revestimiento de ladrillo y las paredes en cruz de los agujeros excava-

22. Saqqara, superestructura de la tumba 3.038. I dinastía, reinado de Az-ib.

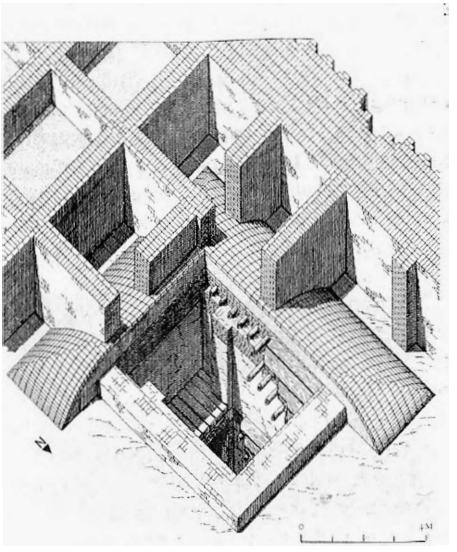
dos en la grava[24]. En su lugar se ha propuesto una estructura baja de ladrillo, rellena de grava y rodeada por un muro que cerraba un lugar de ofrendas abierto en el que se encontraban las dos estelas de piedra con los vértices redondeados que llevan el nombre de Horus del rey [16A][25].

En Saqqara se construyó una estructura rectangular escalonada sobre el pozo de enterramiento de una gran tumba (núm. 3.038) de la época de Az-ib, el sexto rey de la I dinastía [22]. Los escalones se dispusieron sobre taludes de arena y grava apilados contra un pesado muro vertical construido en torno al borde del pozo. Sólo aparecían en tres de los lados, dejando la fachada oriental principal como un muro plano del que partían dos escaleras que daban acceso a los pisos superiores e inferiores del pozo. A esta estructura escalonada se añadió un sistema de terrazas y, por último, todo el conjunto fue cubierto por el relleno de arena y grava de una «mastaba de fachada de palacio» de ladrillo con reentrantes del tipo usual[26]. El primer piso de la superestructura escalonada de esta tumba sólo tenía 2,30 m de altura y recuerda un monumento representado en fragmentos de vasos de piedra y marcas de cerámica que llevan el nombre de Az-ib. Servía de base para una construcción rectangular, pero de los simples dibujos no cabe inferir si se trataba de una estela o de una mole de ladrillo. Se ha calculado que las mastabas con reentrantes de Saqqara alcanzaron una altura de unos 5,24 m[27]. Los habitáculos de las subestructuras de varias de estas tumbas muestran alteraciones y se comienza a creer que sobre el techado de las cámaras del pozo se pro-

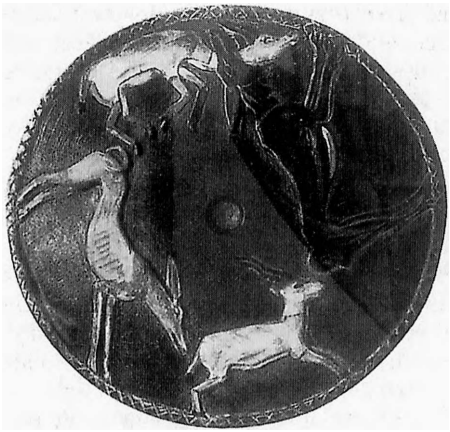
porcionaba alguna protección inicial, que el proyecto original a veces se alteraba en vida del dueño y que quizás parte o toda la obra de la mastaba con reentrantes final y el relleno de los compartimentos de almacenaje superiores se ejecutara tras el funeral. Para entonces se habrían construido las sepulturas subsidiarias con sus pequeños túmulos revocados en yeso, que se extienden en fila alrededor de la tumba principal, para algunos de los artesanos y servidores personales del dueño. Al igual que en Abidos, se piensa que se dio muerte a estas personas para acompañar a su señor al otro mundo, pero esta opinión ha sido discutida. Si existió[28], dicha costumbre desapareció antes de que finalizara la I dinastía.

La tumba más reciente descubierta en Saqqara se ha asignado a la reina Her-neith, que parece haber sido enterrada en el reinado de Den[29]. Tenía una escalera dentro del pozo y no, como otras tumbas de su época, un pasadizo en cuesta descendente desde el este. Sobre el pozo se construyó un montículo rectangular con los lados inclinados, recubierto de ladrillo [23]. No está claro si se podía entrar a las dos grandes cámaras superpuestas de la subestructura una vez que se efectuara su cobertura, como habría sido posible mediante el uso de la escalera techada que recorría la estructura escalonada de la tumba 3.038 posterior. De nuevo, esta primera cobertura del pozo quedaba encerrada en una mastaba con reentrantes y sobre ella se construyeron compartimentos de almacenamiento en el rellenado. Parece ser una forma simple de cubrir los pozos desarrollada en la tumba 3.038, y ambas deben considerarse en relación con los tipos de superestructuras construidas sobre las tumbas de Abidos que pueden haber mostrado estadios de desarrollo similares. La forma escalonada de la tumba 3.038 también debe recordarse en conexión con la pirámide escalonada de Zoser en la III dinastía, de la cual es hasta el presente el único antecedente remotamente similar. En la pirámide escalonada, la fachada exterior con reentrantes de la mastaba se ha convertido en un muro separado que cierra todo el recinto, revirtiendo a una imitación más estricta de su uso original como el amurallamiento de la residencia real.

Los problemas relacionados con la identificación de los lugares de enterramiento de los reyes de la I dinastía son de vital importancia histórica y siguen apareciendo nuevas pruebas de Saqqara. Sin embargo, para el estudio del arte egipcio, los descubrimientos de los últimos años son quizás incluso más valiosos para complementar el material fragmentario de Abidos hasta presentar un cuadro de la brillante civilización de la I dinastía. La perfección de la artesanía que demuestran el mobiliario, la joyería y las vasijas de piedra es asombrosa. Es en estos objetos de uso cotidiano en los palacios del rey y de sus altos funcionarios donde mejor se puede juzgar la perfección de los artesanos reales. Un objeto como la placa redonda [24] ade-

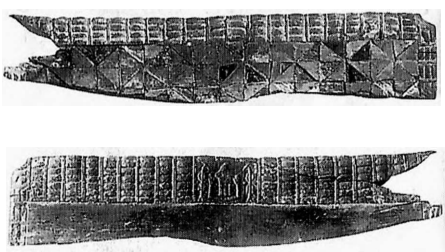


23. Saqqara, tumba de Her-neith. I dinastía. Proyección axonométrica.

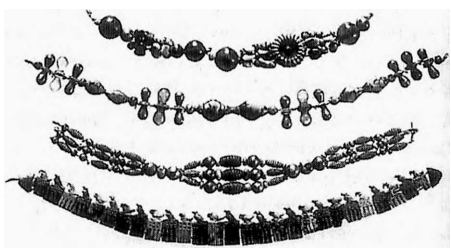


24. Galgos atacando gacelas. Disco de esteatita procedente de Saqqara. I dinastía. *Museo de El Cairo.*

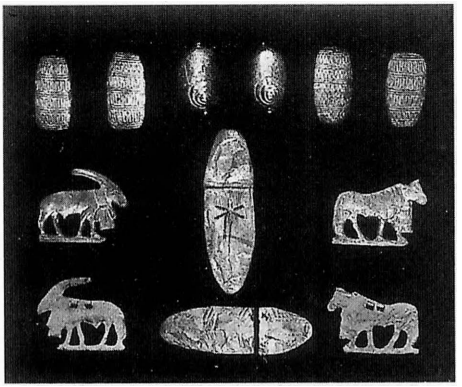
lanta en pequeña escala el estilo de comienzos del Reino Antiguo. Uno de los galgos que atacan a su presa está tallado en relieve en la esteatita negra del disco. El otro perro y las dos gacelas son de alabastro rosado embutido en la superficie. Toda la pieza no supera los 7,6 cm de diámetro y era la que presentaba una decoración más elaborada de una serie de discos que quizás se usaran para algún juego[30]. Los trozos rotos de camas, sillas, taburetes y baúles que se encontraron en Saqqara y Abidos[31] sugieren la afirmación en fecha tan temprana de formas y decoración conocidas por el mobiliario de la reina Hetep-heres al comienzo de la IV dinastía [83]. El panel de madera encontrado en las primeras excavaciones de Abidos[32] es un bello ejemplo del uso de los motivos de las esteras de juncos que se utilizaron extensamente para detalles de mobiliario y arquitectónicos. El panel puede proceder del respaldo de una silla como la de Hetep-heres [87]. El lugar para el nombre real se ha dejado en blanco en el recuadro de Horus colocado entre los emblemas protectores en el centro del borde de un lateral [25]. En el otro había incrustado un diseño geométrico de delgados triángulos de fayenza, la combinación de silicatos, por lo general cuarzo y agentes amalgamantes, que se había inventado en tiempos predinásticos[33]. En el revestimiento de las cámaras de las tumbas también se prodigaba una excelente carpintería en madera, lo cual da una pista de la apariencia que tendrían los interiores de los palacios en los que el mobiliario se había usado antes de ser colocado en la tumba. A veces se pegaban esteras coloreadas en las paredes revocadas, y en un caso las pilastras de ladrillo se recubrieron con madera sobre la que se habían sujetado largas tiras verticales de oro imitando haces de juncos[34].



25. Dos caras de un panel de madera con incrustaciones procedente de Abidos. I dinastía. *Oxford, Ashmolean Museum.*



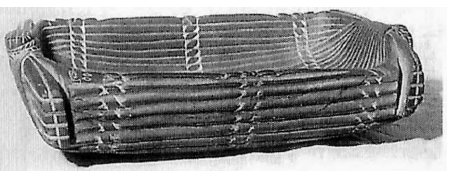
26. Joyas de la tumba de Zer en Abidos. I dinastía. *Museo de El Cairo.*



27. Joyas de oro de Naga-ed-Dêr. I dinastía. *Museo de El Cairo.*

En la tumba del rey Zer en Abidos se encontraron cuatro brazaletes que seguían colocados en el brazo envuelto en lienzo que era todo lo que quedaba de un cuerpo que se pensó que era el de la reina de Zer[35]. Los recuadros de Horus que muestra el brazalete inferior [26] son de piezas de oro y turquesa que se alternan. En los demás se utilizan cuentas de lapislázuli y turquesa con oro, y uno de ellos presenta una roseta de oro mayor. No sólo los miembros de la familia real podían poseer estos valiosos adornos, pues en una sepultura de la I dinastía del cementerio de Naga-ed-Dêr en el distrito Abidostinita se encontró un cuerpo que lucía un sencillo círculo de oro en la cabeza y collares de cuentas de piedra y oro, así como notables amuletos de oro[36]. Había veinticuatro cuentas en forma de conchas, de las cuales dos aparecen en las ilustraciones [27]. Asimismo, había diez grandes cuentas cilíndricas con bandas de un antiguo diseño ondulado. Se muestra el anverso y reverso de varios amuletos. El mayor es una especie de cápsula con la forma de un escarabajo sobre el cual se ha tallado en la lámina de oro y rellenado con pasta azul un dibujo de las flechas cruzadas y los escudos de la diosa del delta Neith de Sais. La cabeza era movible y las patas del insecto están marcadas en la parte interior del cuerpo. La cápsula no tenía medio alguno de unión y quizás no formaba parte de un collar, como sí lo hicieron el antílope y el toro. Estos dos animales también eran de oro delgado prensado sobre un relleno de cemento rosa. Por el anverso, las formas de los animales están vigorosamente modeladas, mientras que el reverso es una sencilla hoja de oro. El antílope luce un collar del que cuelga un emblema con la forma del lazo de una faja, mientras que una cabeza de Hator va unida a la banda que rodea el cuello del toro.

Partes de las dos grandes estatuas de madera procedentes de Abidos que se encuentran en Oxford y la base y los pies de otras dos figuras erguidas halladas en Saqqara[37] sugieren que la destreza real de la I dinastía podría haber estado más avanzada, al menos en un material más blando, de lo que indicarían las escasas piezas de piedra que han sobrevivido, aunque el tratamiento experto de materiales más duros queda atestiguado para este periodo por piezas tales como el vaso de presentación de esquisto o la bandeja labrada para simular cestería [28]. La parte superior de una pequeña figura sedente de caliza de El Cairo [29, 30] conserva bien parte de sus superficies esmeradamente talladas. Se desconoce su procedencia, y el complicado tocado no es distinto del de algunos de los marfiles de Hieracómpolis que se adelantan a la peluca con dos gruesos rizos lucidos por las reinas en el Reino Medio. Existe un pare-



28. Plato de esquisto imitando cestería procedente de Saqqara. II dinastía. *Museo de El Cairo.*

29 y 30. Figura sedente de caliza, vistas frontal y posterior. I-II dinastías. *Museo de El Cairo.*

cido cierto con el tocado real, como el que presenta una de las dos deterioradas figuras sendentes de Hieracómpolis, que parecen representar a un rey protodinástico y a su reina[38]. Asimismo, existe parecido con una pequeña figura sedente masculina de caliza peor labrada que se encuentra en Berlín[39], pero el modelado del ojo, la frente y las mejillas es más fino. Desde el punto de vista estilístico, la pieza de El Cairo se aproxima tanto como una escultura de bulto redondo puede hacerlo al relieve de una princesa sobre un nicho de piedra caliza encontrado por el profesor Emery en Saqqara en una de las tumbas subsidiarias de la II dinastía [31][40]. Aparece la misma torpe desproporción en las partes de la figura y una concentración en el detalle minucioso sobre ciertas zonas, mientras que otras se dejan sin tocar. Por el tocado no se puede precisar si la estatuilla representa a un personaje real o a una mujer. La única trenza que cuelga sobre el hombro sugiere el rizo lateral de un joven príncipe, pero tanto la estauilla como la princesa del nicho de piedra lucen el mismo tipo de túnica que sólo cubre un hombro y que se encuentra en el caso de hombres y mujeres en otros relieves.

Los contornos de la talla de un segundo nicho de piedra procedente de una tumba de la II dinastía de Saqqara presentan un borde más pronunciado [32]. Aquí la superficie pintada estaba tan bien conservada que proporcionaba una impresión única de un relieve antiguo completo. El colorido restringido, en el que predominan el rojo, el amarillo y el negro, parece acoplarse bien con el carácter arcaico de la pieza. Sin embargo, hay unas cuan-

31. Saqqara, piedra de nicho. II dinastía.

32. Saqqara, piedra de nicho pintada. II dinastía.

33. Jasejem. Estatua sedente de caliza procedente de Hieracómpolis. II dinastía. *Oxford, Ashmolean Museum.*

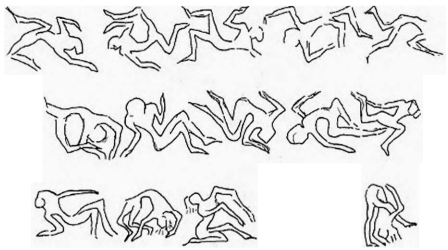
tas pinceladas de verde y azul, colores que siguieron usándose frugalmente incluso en la primera parte de la IV dinastía. El verde aparecía en las pinturas de Hieracómpolis al final de la época gerzeense, pero el azul era desconocido antes del reinado de Queops en la IV dinastía[41] hasta fecha reciente, cuando fue encontrado en los dibujos de esteras sobre tumbas de la I dinastía en Saqqara[42]. En el relieve pintado, el hombre luce una piel de pantera de manchas negras con un lazo rojo en el hombro y está sentado ante una mesa de piedra que consta de un cuenco que contiene medias barras de pan colocadas en un mostrador cilíndrico. Los títulos del hombre están escritos frente a su rostro y las ofrendas de alimentos están colocadas alrededor de la mesa y en la lista en compartimentos de la derecha, que está encabezada por varias clases de telas. Aparecen aquí todos los elementos que iban a formar la escena de la mesa tradicional de las estelas-losa de Giza de la IV dinastía [78] y de la tablilla sobre la puerta falsa del Reino Antiguo. En Saqqara, dichas piedras se colocaban en el nicho de la-

34. Jasejem. Estatua sedente de pizarra procedente de Hieracómpolis. II dinastía. *Museo de El Cairo.*

drillo de la capilla exterior de la mastaba que presentaba una fachada plana sin el revestimiento de paneles de la I dinastía. En Helwan hay una incluso anterior, ya que se hallaba en el suelo de uno de los pozos con escalera de la segunda mitad de la I dinastía[43].

Ya no es posible asignar un esculpido sobre roca del Sinaí[44] a la I dinastía, pues el nombre que durante mucho tiempo se interpretó como Semerjet ahora se ha reconocido que es el de Sejemjet, quien siguió a Zoser en la construcción de una pirámide escalonada en Saqqara en la III dinastía. Salvo los relieves de granito muy deteriorados de Jasejemuy procedentes de Hieracómpolis y El Kab, que, como las estatuas de Jasejem que van a exponerse, muestran un gran avance en destreza, los únicos otros relieves de un templo de artesanía real que han sobrevivido delatan el mismo diseño y esculpido vacilantes que las piezas privadas que acabamos de considerar[45].

Hacia el final de la II dinastía, dos estatuas sedentes similares del rey Jasejem muestran que el escultor real estaba superando los problemas de representar la figura humana. También había adquirido una facilidad semejante al labrar piedra dura o blanda, pues la estatua de Oxford está tallada en caliza [33], mientras que la de El Cairo [34] lo está en pizarra[46]. En el modelado de las manos y los pies, y en particular en el del rostro, estas estatuas muestran un gran avance sobre todo lo conocido de una época anterior, mientras que las proporciones generales de la figura están más equilibradas. La zona del ojo y su



35. Enemigos de Egipto caídos situados en las basas de las estatuas de Jasejem de Hieracómpolis. II dinastía.

párpado superior han recibido un nuevo tratamiento plástico y hay un aire de esmerada tirantez juvenil destacada por la línea de la túnica que sube pronunciadamente en torno al cuello en la figura de El Cairo. El rey luce la elevada corona blanca del Alto Egipto de la que la oreja aún sobresale torpemente, aunque está mejor formada que en el fragmento de caliza anterior [29]. Ambas estatuas se colocaron en el antiguo santuario de Hieracómpolis y sin duda conmemoran alguna insurrección en el norte, pues en sus basas están grabadas figuras dibujadas libremente de enemigos asesinados muy flexibles y contorsionados [35], con un grupo de papiros que brotan de la cabeza de uno de ellos y numerales que indican la cantidad de muertos. En estas estatuas encontramos al escultor trabajando en toda su capacidad en el estilo arcaico que queda ilustrado más plenamente por una variedad de obras de la III dinastía.

SEGUNDA PARTE

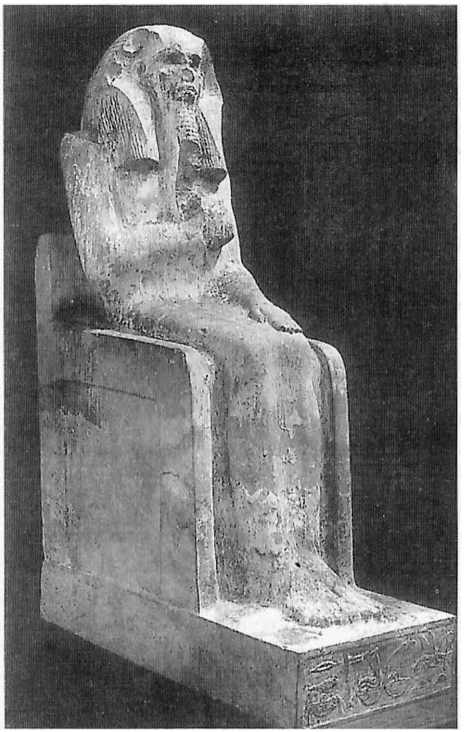
EL REINO ANTIGUO

CAPÍTULO 4

LA III DINASTÍA (2780-2680 A.C.)

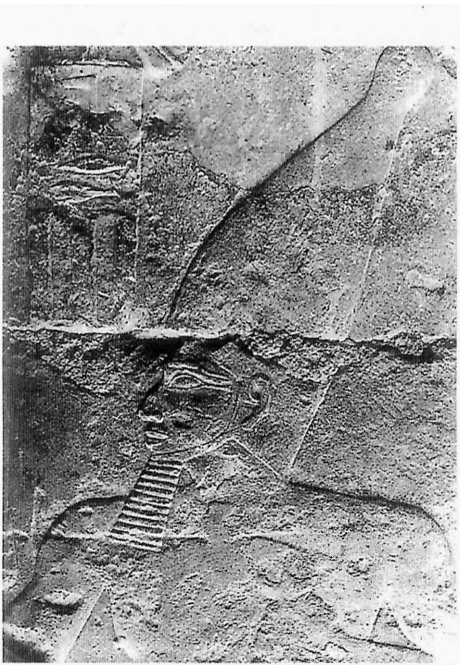
La famosa estatua del rey Zoser de El Cairo [36] se encontró en el lugar que le habían asignado en la cámara de las estatuas cerrada *(serdab)* junto a su templo en la parte norte de la pirámide escalonada de Saqqara[1]. Estaba frente a dos agujeros redondos hechos en la pared, como si mirara fuera, de tal modo que el humo purificador del incienso ofrecido pudiera penetrar en ella, pero también para que el espíritu pudiera moverse libremente dentro y fuera de esta encarnación de piedra. El rey está envuelto en la larga túnica asociada con el Jubileo de Sed. Luce el tocado real sobre una pesada peluca y una larga barba divina. Está sentado en un trono, como el de Jasejem, cuya estructura de madera se imita en los laterales en relieve alzado. La juvenil flexibilidad y enjuta fortaleza de Jasejem han dado paso a una mayor majestad. Los ojos incrustados arrancados y los daños de la nariz no acaban de privar al rostro, con su boca prominente, de un carácter que también aparece en los relieves que representan a Zoser [37]. Aunque la estatua está tratada en general en masas simples, el esculpido cuidadoso de las mechas de cabello de la peluca es un rasgo que hemos percibido en la estatuilla de El Cairo y en relieves de la II dinastía [29-30, 31]. En otros fragmentos de estatuas procedentes del complejo de la pirámide escalonada, entre los que se incluyen partes de una figura colosal del rey, esto resulta aún más evidente. La forma básicamente simple se decora con una serie de intrincados diseños planos para representar las mechas de cabello en pelucas elaboradas, los adornos de abalorios de cinturones y delantales o el material tejido de una faja[2]. El mismo detalle intrincado se aplica a los relieves, que, aunque con una talla muy superficial, presentan una composición muy simple, con unas cuantas figuras grandes y extensos jeroglíficos. Asimismo, en la arquitectura encontramos elaborados detalles tallados en relieve en el frente de la estructura. Es este conflicto esencialmente arcaico entre el deseo de adornar las superficies y al mismo tiempo trabajar con masas simples el que presta un parecido familiar a los monumentos que van de la II dinastía al reinado de Sneferu, al comienzo de la IV dinastía. Aquí también se halla el origen de dos tipos de relieve, uno relativamente alto y otro muy bajo, que encontramos frente a frente en la obra más bella de Giza en la IV dinastía. A medida que fue avanzando la III dinastía, el tratamiento más atrevido, que fue utilizando gradualmente un relieve de mayor altura, fue ganando favor, hasta que prevaleció el estilo más pesado en el reinado de Sneferu. Esta tendencia hacia la solidez también aumenta en las estatuas y la arquitectura. Finalmente, en Giza, en la IV dinastía, el excesivo detalle de la superficie se refinó y equilibró mejor con la forma básica.

Es la arquitectura del reinado de Zoser, al comienzo de la III dinastía, la que más que ninguna otra cosa nos presenta el cuadro de una joven civilización que se aproxima a su madurez. Los constructores, como los artífices de vasos de la I dinastía, no fueron capaces de resistir la tentación de explotar su reciente destreza técnica. La abundancia de vitalidad e invención los llevó a intentar cosas que después fueron sabiamente desechadas, pero los resultados que lograron nos parecen

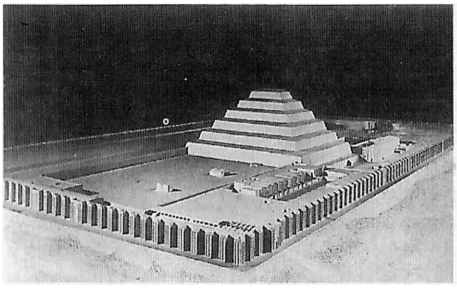


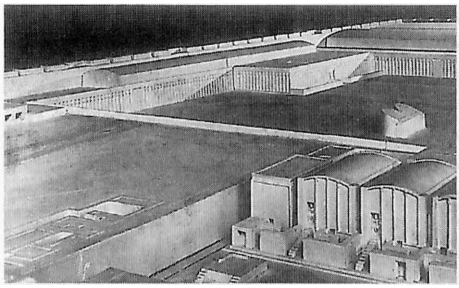
36. Zoser. Estatua de piedra caliza de Saqqara. III dinastía. *Museo de El Cairo.*

tan sorprendentes y frescos como lo debieron de ser para sus admirados contemporáneos. En el grupo de edificios que se erigieron en torno al monumento funerario de Zoser en Saqqara [38], se imitó toda una gama de estructuras que hasta entonces se habían construido con materiales ligeros. Resultan inapreciables, pues nos proporcionan una indicación de la apariencia que tenía la arquitectura a gran escala anterior y que sólo conocemos por pequeños dibujos. Probablemente presentan muchos detalles de construcción que continuaron usándose en edificios domésticos y públicos que se siguieron haciendo de ladrillo, madera y materiales ligeros tras la introducción de la piedra para templos y tumbas. Hemos de recordar, sin embargo, que aunque éste era un templo pensado para el culto funerario de Zoser, también parece ser un simulacro de edificios conectados con la residencia real para uso de Zoser en el otro mundo. Es en buena parte una representación concebida con el mismo esquematismo con el que el egipcio ideaba los dibujos que hacía. Es frecuente que sólo se contraponga una fachada con sus detalles esculpidos a un núcleo de grava, con poca o ninguna indicación de la distribución original de las habitaciones en el interior. Eran edificios simulados que ya no podían utilizarse para los fines pretendidos en su origen, pero tampoco lo eran las formas recién introducidas. Simplemente se transportaron a la piedra de modelos anteriores, como en un escenario teatral.



37. Saqqara, tumba sur del complejo de Zoser, cabeza de Zoser sobre un panel de puerta falsa. III dinastía.





38 y 39. Saqqara, pirámide escalonada del complejo de Zoser. III dinastía. Maqueta con detalle.

La estructura que se erguía sobre el amurallamiento con reentrantes era una forma nueva, que puede seguirse a través de varios estadios experimentales desde la mastaba cuadrada de piedra y techo plano que se planeó en principio para la pirámide escalonada final de seis pisos que tenía una base de 126 × 105 m y alcanzaba una altura de 61 m[3]. Aunque en la mastaba se colocaban pequeños bloques en hiladas horizontales, el cambio a una construcción elevada y escalonada introdujo un método nuevo en el que se añadían capas sucesivas de mampostería en torno a un núcleo central con las hiladas inclinadas para que la presión se ejerciera hacia dentro. La técnica puede verse claramente en la pirámide de capas de Zawiyet el Aryan, un ejemplo posterior de la III dinastía, construido probablemente por el rey Jaba, donde se abrió un agujero en la mampostería[4]. El mismo tipo de construcción va a encontrarse a finales de la dinastía en la pirámide de Meidum. Sin duda, fue la idea nueva y atrevida de una estructura elevada que se alzaba como una escalera gigantesca hasta el cielo, concebida por Imhotep, el arquitecto de la pirámide escalonada, la que condujo a esta exploración de las posibilidades de lograr estabilidad en la edificación con piedra. En el curso de esta vasta empresa, Imhotep adaptó a nuevos fines métodos que se habían desarrollado en mampostería y estableció la base para el futuro manejo de la albañilería en piedra a gran escala. Todo el conjunto de edificios continuó suscitando admiración durante mucho tiempo e Imhotep fue reverenciado en épocas posteriores como un hombre sabio y semidios que había sido ministro, arquitecto y médico de Zoser. Hasta hace comparativamente poco tiempo, no se ha recuperado su nombre en conexión con su obra, en la basa de una estatua de Zoser descubierta en la excavación del corredor columnado que da acceso al recinto de la pirámide escalonada[5].

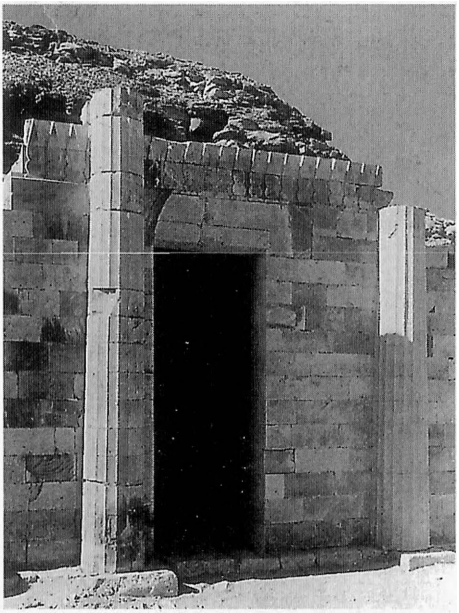
Las estructuras que rodean la pirámide siguen siendo únicas y continúan suscitando una viva especulación. Aunque un método de construcción similar fue utilizado después en la pirámide de capas de Zawiyet el Aryan y en Meidum [58], en ninguno de estos lugares se intentó nada que se pareciera a la complicada naturaleza de los edificios secundarios diseñados por Zoser. Parecería que el proyecto de Zawiyet el Aryan no estaba completamente terminado, mientras que en Meidum, al final de la dinastía, el templo se ha tratado de un modo severamente simple que introduce el estilo de la IV dinastía. Veremos que puede que fuera construido por Sneferu cuando completó la estructura de ocho pisos dejada sin acabar por Huni, el úl-

timo rey de la III dinastía. Es muy probable que los escalones se rellenaran y todo el conjunto se revistiera para formar una pirámide verdadera mientras Sneferu se ocupaba de finalizar la segunda de las dos pirámides que erigió en Dahshur. Las excavaciones han descubierto un nuevo amurallamiento con reentrantes como el de Zoser. Éste empleó bloques mayores de mampostería, siguiendo una tendencia que estaba apareciendo en las últimas obras del complejo de Zoser. Se extiende hacia el sudoeste del último y pertenece a un rey antes no identificado, Sejemjet, sin duda seguidor de Zoser y probablemente su sucesor inmediato. Hace mucho tiempo que se conocía una talla en roca ejecutada para él en Wady Maghara, en la península del Sinaí, pero el nombre se había interpretado como el del rey de la I dinastía Semerjet[6].

Las galerías subterráneas de la pirámide de Sejemjet son como las de la pirámide de capas de Zawiyet el Aryan, al sur de Giza, que posiblemente puede atribuirse a Jaba, quien quizás sucediera a Sejemjet[7]. El trabajo en la nueva pirámide escalonada fue abandonado antes de que la estructura hubiera alcanzado mucha altura, si bien los aposentos funerarios contenían un sarcófago de alabastro cerrado (pero misteriosamente vacío) y ajuar funerario. Existe otro gran amurallamiento de piedra que debe tomarse en cuenta. Su contorno ha podido reconocerse desde hace mucho tiempo en la superficie al oeste de los monumentos de Zoser y Sejemjet[8]. Sin duda, en su interior no ha sobrevivido una estructura de tumba de ninguna altura. En Zawiyet el Aryan hay un gran pozo excavado en la roca, mucho más hacia el desierto desde la pirámide en capas, que representa otra tumba inacabada que es posible asignar a Nebka, el penúltimo rey de la dinastía[9]. Hasta el presente, queda la impresión de que ninguno de los demás reyes de la III dinastía fue capaz de completar los grandes proyectos que iniciaron tratando de rivalizar con Zoser y su arquitecto, Imhotep. Ni siquiera en la pirámide escalonada se ha intentado construir edificios individuales en el conjunto de la zona limitada por el muro exterior, que mide 544 m de largo por 277 m de ancho. Una gran parte del espacio está ocupado por masas rellenadas de grava que presentaban una fachada de bella caliza blanca frente a los patios accesibles y que tenían un número de habitaciones y pasadizos muy limitado construidos en su interior.

En la maqueta reconstruida del recinto de la pirámide escalonada [38] se mira el grupo de edificios desde la esquina sudoriental del amurallamiento, donde la única puerta real se abría al corredor de entrada. El visitante pasaba por este corredor procesional a un gran patio situado al sur de la pirámide en el que dos piedras marcaban el curso de la carrera ritual realizada por el rey en conexión con el Festival de Sed. Este patio tenía frente a sí por tres lados un muro con paneles, sobre el cual se alzaba la ligera cubierta abovedada del relleno de grava sobre las galerías de los cuartos de almacenaje que ocupaban todo el ala occidental del recinto. Una construcción similar marcaba la tumba secundaria que se había colocado detrás del amurallamiento meridional. Un lugar de ofrendas para esta tumba sobresalía hasta el patio en la esquina sudoccidental, con un friso de cabezas de cobra levantadas junto al vértice de su muro con paneles [39]. Justo dentro de la entrada al vestíbulo, un pasadizo conducía hacia el norte dando acceso a un segundo patio, que estaba recubierto en su parte oriental y occidental de santuarios simulados para los dioses del Alto y el Bajo Egipto. En el extremo meridional había una plataforma para el doble trono [39] utilizada en conexión con la celebración real de la renovación de la monarquía, y el patio se había planeado sin duda para la celebración de un Festival de Sed que iba a repetirse eternamente en el otro mundo. Un pasadizo conducía

40. Saqqara, edificio norte del complejo de Zoser, patio, columnas papiriformes. III dinastía.

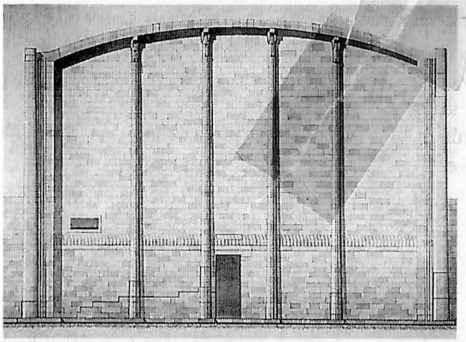


41. Saqqara, edificio sur del complejo de Zoser. III dinastía. Fachada actual.

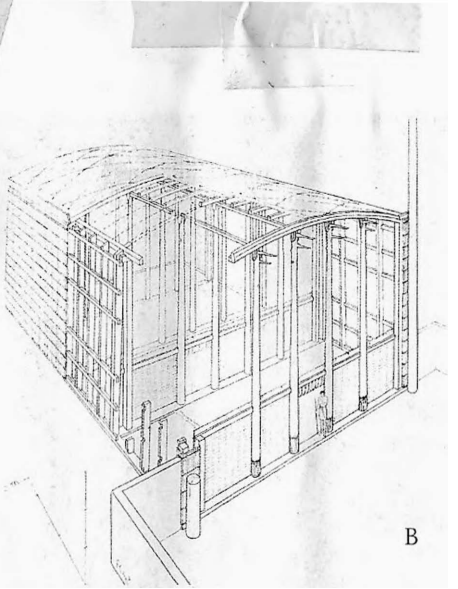
desde la esquina sudoriental a un pabellón que repetía los detalles de una pequeña morada real y que probablemente servía como lugar para la usurpación ritual del rey durante las ceremonias de Heb-Sed.

Al norte del patio de Heb-Sed pueden verse dos edificios [38], cada uno en un patio separado, que representan el Alto y el Bajo Egipto, quizás como dos lugares de administración para la monarquía dual. El edificio septentrional está marcado no sólo por su posición, sino también por el uso de columnas papiriformes [40] en el muro oriental adyacente a su patio. La fachada del edificio meridional es ligeramente diferente en los detalles, que corresponden a representaciones del tipo del santuario arcaico empleado en el sur [41, 42]. La columna del muro adyacente a su patio puede que tuviera originalmente como capitel la planta del Alto Egipto, una juncia en flor. A esta parte del edificio se llegaba por una entrada situada en la esquina nororiental del patio meridional y no por el patio del Heb-Sed, que parece haber formado un bloque separado y cerrado. Se pasaba por allí para entrar en otro patio frente a la cámara de *serdab* y a la estructura construida ante la fachada norte de la pirámide que servía como templo para el culto funerario del rey[10].

El templo funerario se hallaba sobre el pasadizo que conducía a la cámara de enterramiento, que estaba construida con losas de granito en el fondo de un gran pozo excavado en la roca sobre el que se había edificado la pirámide. El interior rectangular de esta cámara no era mucho mayor de lo necesario para guardar el cuerpo del rey. Estaba cerrada por un curioso obturador de granito de gran tamaño que se bajó por un agujero re-



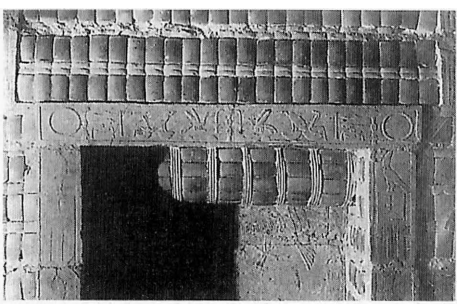
A



B

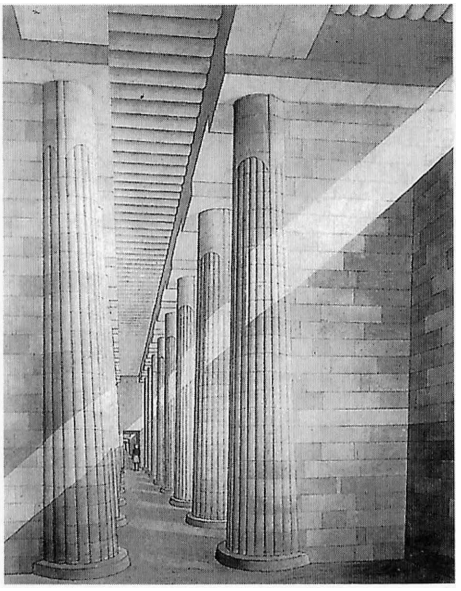
42. Saqqara, edificio sur del complejo de Zoser. III dinastía. Reconstrucción y prototipo.

dondo hecho en las losas del techo. Una serie de galerías se desplegaban desde el pasadizo de la escalera hasta el pozo. Una de ellas estaba recubierta de caliza y azulejos azul verdoso de fayenza imitando las paredes de esteras de juncos de los santuarios y enmarcando tres puertas falsas que contenían relieves que representaban a Zoser. Otra serie de galerías pertenecían a la construcción original de mastaba. Se habían pensado para el enterramiento de los miembros de la familia real y se accedía a ellas desde una hilera de pozos situados junto a la fachada oriental de la mastaba, después cubierta por las adiciones realizadas a la superestructura. Una cámara de granito como la que había bajo la pirámide pero más pequeña se construyó en el fondo de un pozo en la tumba situada en la parte meridional del amurallamiento. Se llegaba a ella por un largo pasadizo con escalera y quizás sirviera para enterrar los vasos canopos que contenían las entrañas del rey, que avanzado el Reino Antiguo se colocaron en un arcón cerca del sarcófago. Sin embargo, lo más probable es que la cámara sirviera para enterrar al doble del rey o Ka, representado por una estatua. Esta cámara de granito también estaba acompañada de galerías excavadas en la roca y revestidas con azulejos azules [43] a imitación de los santuarios arcaicos como los de la pirámide escalonada y con relieves similares del rey [37][11] colocados en puertas falsas.



43. Saqqara, tumba sur del complejo de Zoser, zona subterránea, puerta falsa. III dinastía.

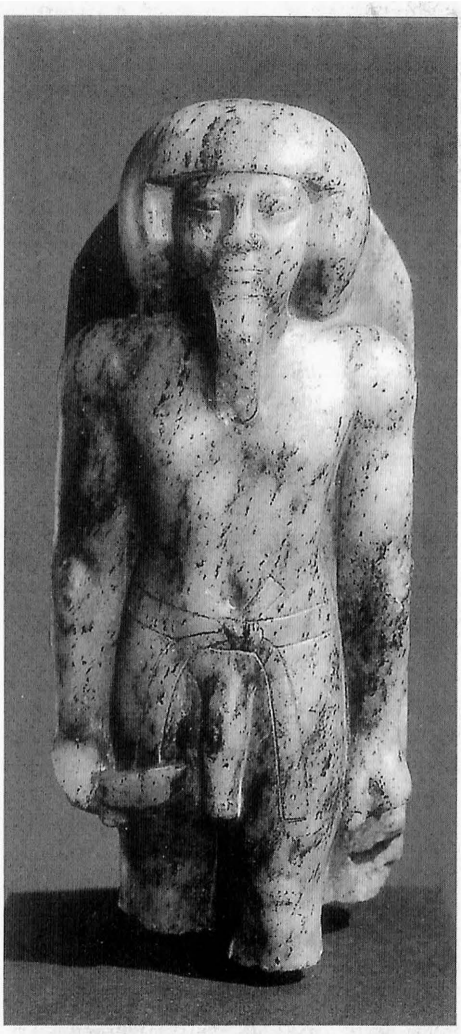
Uno de los aspectos más sorprendentes de la obra de Imhotep en la pirámide escalonada es el uso que hace de formas vegetales. Sin duda, eran imitaciones en piedra de elementos arquitectónicos utilizados desde hacía mucho tiempo. Algunos iban a eliminarse en la construcción posterior, pero dos de los tipos más efectivos del apoyo columnar egipcio ya están representados aquí: la co-



44. Saqqara, vestíbulo de entrada al grupo de Zoser. III dinastía. Reconstrucción.

lumna papiriforme y la acanalada. Quizás haya un primer paso hacia un tercer tipo si los haces de tallos utilizados en las columnas del corredor de entrada no fueran juncos, como se pensó al principio, sino ramas de palma con una representación estilizada de sus hojas en la punta. La columna de palma posterior, aunque presenta un fuste liso, sigue conservando un ribete en la punta donde las hojas se extienden para formar el capitel. Este grupo de columnas del corredor de la entrada [44] son muy altas y esbeltas. Están unidas a estrechos muros de mampostería sin duda puestos para prestarles apoyo[12]. En la reconstrucción del vestíbulo de entrada [44] puede verse el techado de troncos de madera copiados en piedra, así como los arquitrabes de madera y las puertas dobles, talladas como si se hubieran abierto de golpe contra el muro de la entrada. Las columnas de papiros engranadas [40] probablemente también están copiadas de una forma en madera. Sus fustes poseen la sección triangular característica del tallo de la planta. Las columnas acanaladas también parecerían representar una forma en madera intermedia entre algún uso de juncos revocados con barro y la copia en piedra. Los capiteles de la versión alta y esbelta de estas columnas aflautadas, utilizadas en la fachada de los edificios septentrional y meridional y en los santuarios del patio de Heb-Sed, poseen proyecciones colgantes a modo de hojas en el vértice [45]. Los agujeros redondos que aparecen bajo la clave de estos «capiteles» pueden haber servido para añadir una ménsula donde colocar una imagen de culto, como en los estandartes de los dioses anteriores o, en el edi-

45. Saqqara, grupo de Zoser, capitel de columna. III dinastía.



46. Deidad barbada procedente de Saqqara (?). III-IV dinastías. *Museo de Brooklyn.*

ficio meridional, para los elementos salientes curvados que aparecen en representaciones del santuario del Alto Egipto[13]. Las columnas aflautadas vuelven a emplearse en el pabellón adyacente al patio de Heb-Sed, donde continúan siendo muy altas, y en el templo funerario, donde aparece una forma más corta y robusta que se parece más al tipo posterior. Carecen de todo adorno en el lugar donde sostienen el bloque de imposta y están provistas de basas redondas como los ejemplos posteriores.

El frente de la estructura original copiada en el edificio meridional [41, 42] parece que quedaba abierto, si bien entre las columnas corría una mampara baja realizada con tallos de plantas cuyas puntas se ataban de un modo que se ha estilizado en el diseño de *kheker*. Este se convirtió en un ribete popular para el borde de un muro. En la estructura prototipo original es probable que los otros tres muros y el techo estuvieran realizados con esteras atadas a un armazón [42B]. Su contorno está claramente marcado sobre la fachada, con el trozo de techado curvado frontal sostenido por las cuatro columnas. Partes de las esteras de los muros laterales se han llevado hasta la esquina para formar los paneles a cada extremo de la fachada. Probablemente los postes redondeados de las esquinas representan los altos postes que había frente al santuario del Alto Egipto[14].

Los bellos bajorrelieves tallados en la parte posterior de las puertas falsas de caliza de las galerías subterráneas del recinto de la pirámide escalonada [37] han alcanzado un elevado grado de destreza técnica sólo igualado por los paneles de madera de la mastaba de ladrillo contemporánea de Hesy-ra en Saqqara. Los relieves de Zoser asocian al rey con los santuarios de los dioses del Alto y el Bajo Egipto, y parecen repetir la misma idea expresada por las capillas simuladas construidas alrededor del patio de Heb-Sed[15]. No parece haberse sentido la necesidad de representar en relieve sobre el suelo del mismo templo, probablemente porque los edificios ya estaban simulados de forma más realista, mientras que el rey, quizás su familia y probablemente los mismos dioses estaban presentes en forma de estatuas, a juzgar por los fragmentos de dicha escultura que se han en-

47 y 48. Paneles de madera de Hesy-ra (detalles) procedentes de Saqqara. III dinastía. *Museo de El Cairo.*

contrado. Ilustramos una de estas estatuas [46], la cual, aunque no esté asociada de forma definitiva con el complejo de Zoser, podría muy bien haber sido usada en ese contexto.

Las figuras situadas en los paneles de la pirámide escalonada están asumiendo las proporciones a las que estamos acostumbrados en el Reino Antiguo. Apenas poseen la notable esbeltez que se encuentra en los relieves de los funcionarios de la III dinastía Hesy-ra [47, 48], Ja-bau-sokar [49, 50] y Ajet-aa. Los jeroglíficos son extensos y están dibujados con audacia, de nuevo con escasa sugerencia de las formas delgadas y alargadas de los relieves privados. El relieve es muy bajo, con ligeras pero expresivas modulaciones de la superficie para sugerir la estructura ósea y los músculos [37]. No hay una pronunciada acentuación de las mejillas y los huesos del cuello, ni la marca de una profunda arruga junto a la boca, como en otras obras del periodo. Algo de la pesadez de la estatua sedente de Zoser queda sugerida por la forma de los labios, la ventana de la nariz y el mismo modelado muy ligero de las mejillas. Existe un parecido familiar con la cabeza de Sanejt en su talla de roca procedente de Wady Maghara en El Cairo[16], y una indicación de los rostros completos de la familia real de la IV dinastía. Por desgracia, todas las tallas sobre piedra de Wady Maghara, en la península del Sinaí, ya sean de este periodo o posteriores, están labradas bastante toscamente y poseen la misma pesadez que encontramos en las de Sanejt, Meterjet y Sejemjet, por lo cual no son tan instructivas desde el punto de vista del estilo como cabría desear.

Cuando el escultor real trabajaba en un espacio limitado, como en el caso del frente de la basa de la estatua de Zoser[17], pierde des-

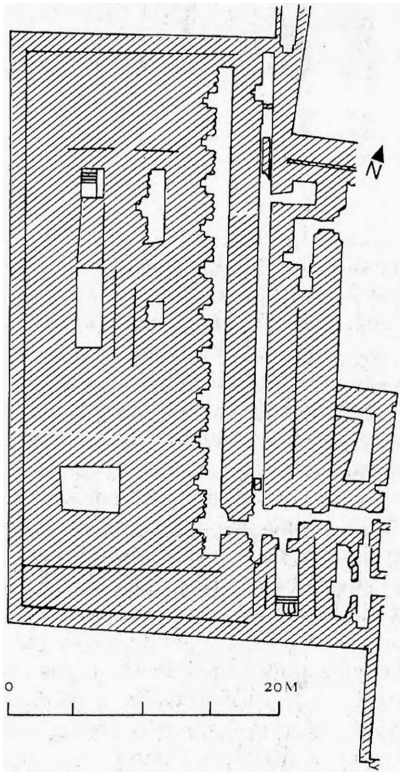
49 y 50. Nicho para las ofrendas de Ja-bau-sokar, con detalle, procedente de Saqqara. III dinastía. *Museo de El Cairo.*

treza y produce jeroglíficos herméticos, apretados y estrechos en los que intenta apiñar demasiados detalles en los títulos y el nombre de Imhotep. Lo mismo puede decirse del dibujo de las figuras y los jeroglíficos ejecutados a escala muy pequeña en los relieves fragmentarios de un pequeño santuario descubierto en Heliópolis y ahora en Turín. En un fragmento, tres damas reales están dibujadas al lado de las piernas de una figura sentada de Zoser[18]. Una de ellas luce una peluca completa y un vestido cuyos extremos de los hombros recuerdan el traje de tres reinas relacionadas con Keops en la IV dinastía en Giza[19]. El trozo ilustrado [51] representa al dios Geb, con un intrincado detalle arcaico en el diseño de la peluca, la barba y el collar, así como en los jeroglíficos excesivamente frugales encontrados en los relieves de Hesyra [47, 48], Ja-bau-sokar [49, 50] y Ajet-aa.

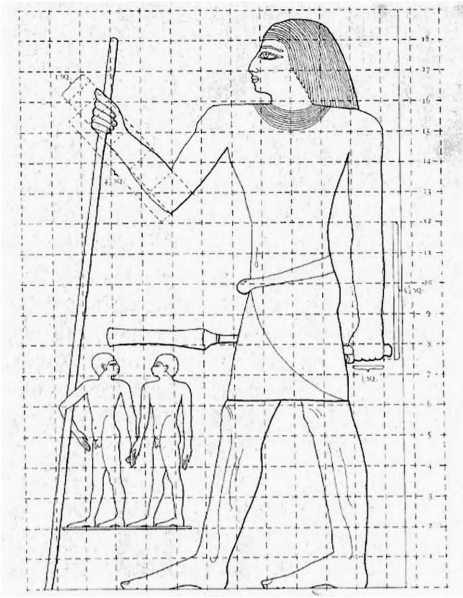
51. El dios Geb. Fragmento de relieve del santuario de Zoser de Heliópolis. III dinastía. *Turín, Museo Egizio.*

De hecho, el estilo se aproxima más a los relieves anteriores del templo de Gebelein (véase nota 45, capítulo 3) que a los de los paneles de las galerías del grupo de la pirámide escalonada. Puesto que Geb aparece con Shu y Seth en una fila de dioses sentados que pueden reconstruirse en parte[20], es posible que sea una representación de los nueve dioses, la enéada de Heliópolis. Imhotep es denominado sumo sacerdote de Heliópolis en la basa de la estatua de Zoser y el culto al dios solar Ra, que iba a ser una fuerza tan importante en la V dinastía y en la vida religiosa egipcia posterior, parecería estar afirmado en Heliópolis en la forma que reflejan los conjuros de los Textos de las Pirámides.

La tumba de Hesy-ra en Saqqara es el monumento privado que mejor refleja la virtuosidad exuberante exhibida por los edificios de la pirámide escalonada[21]. Está fechada en el reinado de Zoser por una jarra sellada con su nombre encontrada en la cámara de enterramiento. La capilla del largo corredor [52] presentaba un revestimiento de paneles de «fachada de palacio» que formaba el muro occidental junto al frente de la mastaba de ladrillo. Estaba pintada con brillantes motivos de esteras jaspeadas, mientras que los famosos paneles de madera tallada estaban colocados en la parte posterior de las puertas de los profundos nichos. Existe un estrecho paralelo entre el modo en que se utilizan éstos y los paneles de caliza de Zoser colocados en las puertas falsas de los santuarios simulados, con sus muros de esteras imitados por azulejos azules. Los relieves de madera de Hesy-ra



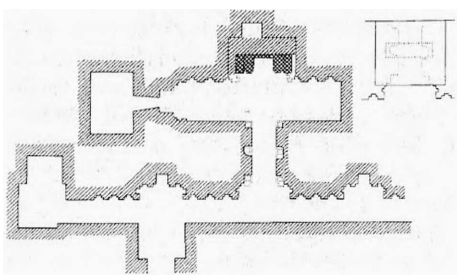
52. Saqqara, tumba de Hesy-ra. III dinastía. Plano.



53. Canon egipcio de dieciocho puños de la línea del cabello a la del suelo.

muestran un esculpido de similar acabado y, como los relieves de Zoser, el establecimiento de la tradicional convención egipcia para dibujar la figura humana, un diagrama de la cual se presenta aquí [53]. El modelado está mucho más acentuado y las figuras y los jeroglíficos suelen ser más esbeltos. Sin embargo, debemos recordar al examinar estos paneles del Museo de El Cairo que la delicadeza de su talla puede que originalmente quedara algo oscurecida por el resplandor del color bastante bárbaro que los rodeaba en los diseños de las colgaduras que parecen haberse atado al intrincado revestimiento de paneles sobresalientes y hundidos. El mismo impulso naturalista que hizo que el constructor imitara estructuras en piedra en la pirámide escalonada o cubriera un muro con azulejos azules simulando esteras, llevó al pintor de la tumba de Hesy-ra a dibujar cuidadosamente el grano de la madera sobre las puertas por la parte posterior de los nichos menores. Dedicó el mismo minucioso cuidado a representar el mobiliario de madera y otros objetos entre el ajuar pintado como si se hubiera colocado bajo un cobertizo de esteras sobre postes junto al muro oriental del corredor. Se tomó igual interés en representar las superficies jaspeadas de las distintas vasijas de piedra y, en un fragmento de pintura del corredor exterior, por primera vez trató de sugerir mediante pinceladas el pelo en las patas del ganado. Ahí, donde el cocodrilo está a la espera de que las bestias atraviesen el pantano, surge por primera vez una de esas escenas de la vida que nos han aportado tanto placer al examinar los relieves y pinturas funerarios egipcios.

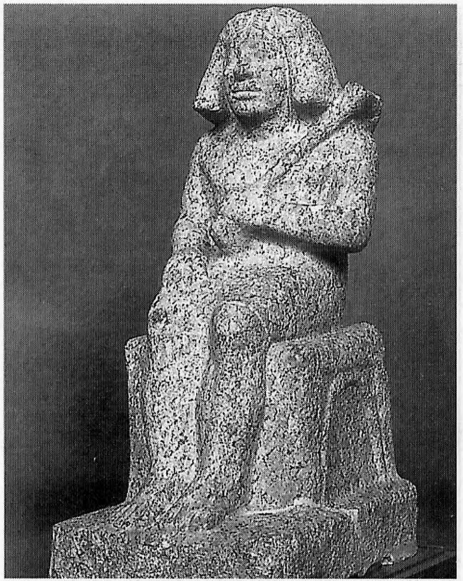
Ahora la tendencia era alejarse del uso del revestimiento de ladrillo pintado y optar por el desarrollo de una capilla cruciforme con muros recubiertos de piedra tallada con relieves como los de la mastaba 3.078 de ladrillo [66][22]. Probablemente ésta no se construyó antes del reinado de Sneferu, a juzgar por los relieves marcados y profusos. Sin embargo, existen algunos ejemplos de transición donde los elementos de piedra se embuten en la mampostería. En la capilla de Ajet-aa, que es anterior y probablemente del reinado de Huni, sólo las jambas de las puertas y el revestimiento del nicho han sobrevivido, y quizás fueran las únicas partes de piedra de



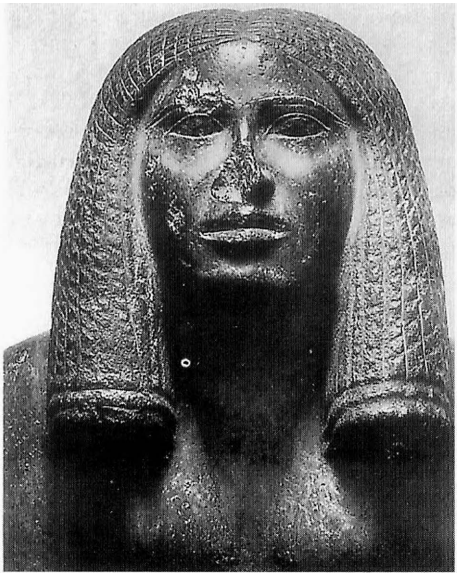
54. Saqqara, capilla de Ja-bau-sokar. III dinastía. Plano.

uña capilla cruciforme de ladrillo[23]. En la mastaba de Ja-bau-sokar había un largo corredor revestido de paneles [54] como el de Hesy-ra, pero de él salían un par de capillas cruciformes con revestimiento de paneles en el muro posterior. El profundo nicho central de cada uno de estos muros estaba revestido con piedra tallada con relieves del dueño y su esposa Hator-nefer-hetep, y aún se conserva un dintel y un tambor de piedra sobre la entrada de cada capilla[24]. Esta tumba podría ser de fecha tan temprana como mediados de la III dinastía por su forma de transición y el estilo de los relieves situados sobre los dos nichos de piedra que ahora se encuentran en el Museo de El Cairo [49, 50].

Media docena aproximada de estatuillas sedentes en piedra dura de personas privadas pueden atribuirse a la III dinastía. Las caracteriza cierta pesadez desmañada y los soportes de madera curvada tallados en relieve a los lados del asiento[25]. La última de ellas



56. Anj-ua (Bezhmes). III dinastía. *Londres, British Museum.*



55. Redyzet. Cabeza de una estatua sedente. III dinastía. *Turín, Museo Egizio.*

—la pequeña figura de granito de Methen de Berlín— provino de la cámara de las estatuas de su capilla cruciforme revestida de piedra de una mastaba de ladrillo de Saqqara que está fechada en el reinado del primer rey de la IV dinastía, Sneferu. La parte inferior de otra estatuilla perteneciente a Ajet-aa puede que también provenga de su tumba en Saqqara, la cual se considera que fue construida hacia el final de la III dinastía. Ninguna de las otras puede conectarse con tumbas conocidas, con la excepción de dos de las mejores, las figuras sedentes de Nezem-anj de Leiden y París. Probablemente puede identificarse a Nezem-anj con el hombre cuya impresión de su sello cilíndrico se encontró en una tumba de Beit Khallaf que también contenía un sello de Neterjet (Zoser), lo cual sin duda implicaría que estas estatuas fueron realizadas en la primera parte de la III dinastía y sugiere que la mastaba de ladrillo de

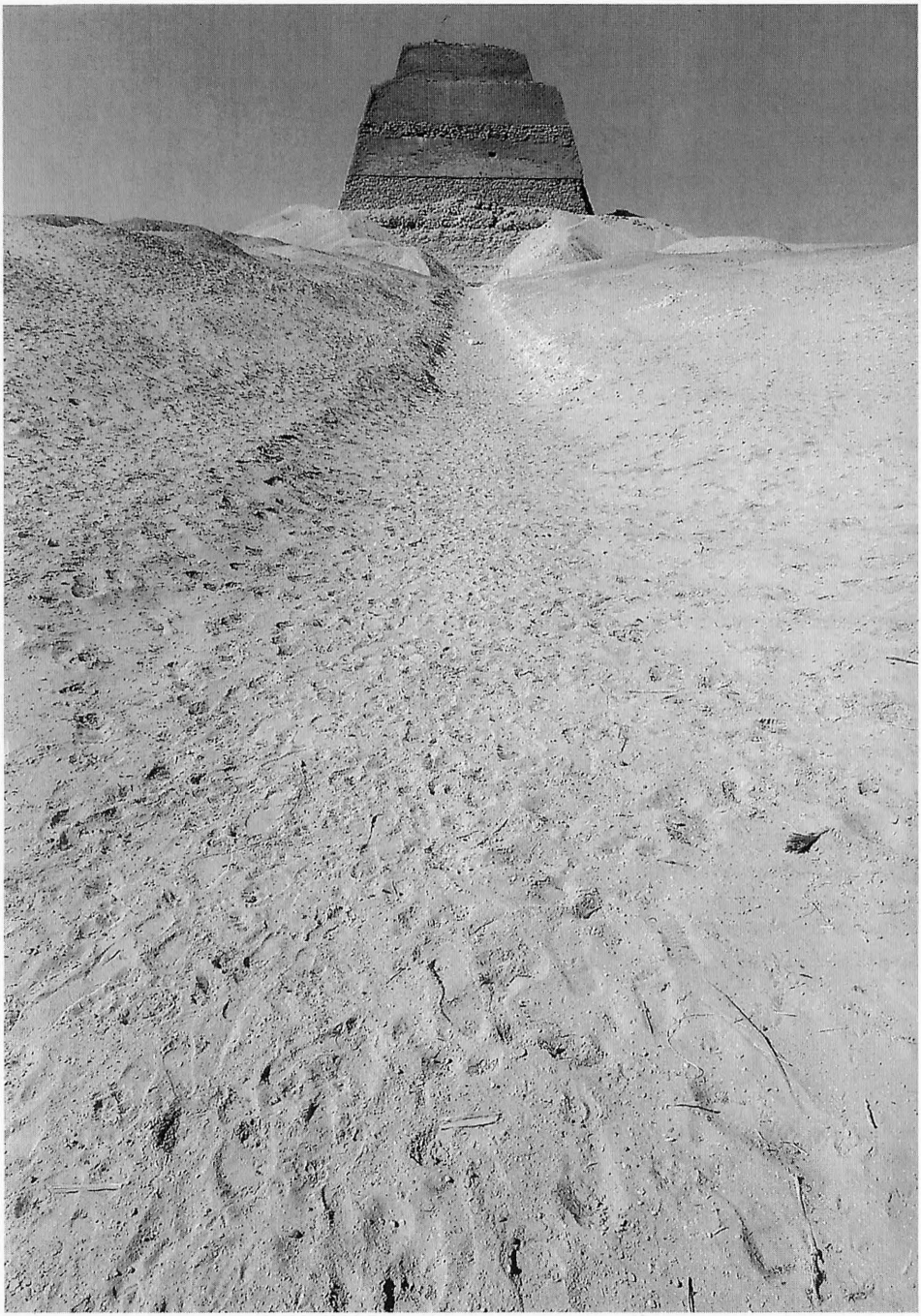
57. Sepa *(centro y derecha)* y Neset. III dinastía. *París, Louvre.*

Keit Khallaf puede haber pertenecido a Nezem-anj[26]. Muy bien pudiera ser que las otras dos piezas destacadas de este grupo —la Princesa Redyzet sedente de Turín [55] y el metalario Anj-ua (Bezhmes) [56] del British Museum— también se realizaran al comienzo de la III dinastía. Una vez más no podemos estar seguros, pero es probable que las tres figuras erguidas de caliza de tamaño casi natural de Sepa y su esposa Neset que se conservan en el Louvre [57] se realizaran en la segunda mitad de la III dinastía. En las tres piezas, el modelado sigue un tratamiento amplio, pero los rostros están excelentemente labrados en contraste con la ejecución concisa de las manos y pies. Las superficies pulidas del rostro de la princesa Redyzet [55] contrasta con la textura más tosca de la pelu-

ca, y los ojos y cejas están cuidadosamente indicados. Es la mayor de las figuras sedentes, con una altura de 83 cm, y es la pieza maestra del grupo. La princesa debe haber podido ordenar los servicios de un buen escultor real y su rostro posee algo de la calidad presente en la estatua sedente de Zoser. Sin embargo, el escultor encontró la misma dificultad para moldear los jeroglíficos en la piedra dura y oscura que los creadores de las otras estatuillas. Tampoco están mejor formadas las inscripciones de las figuras de caliza de Sepa y Neset.

Había dos figuras igual de grandes de Sepa y una ligeramente menor de su esposa, Neset [57]. Las pelucas son desacostumbradamente profusas y completas, y alrededor de los ojos existen huellas de una raya de pintura verde, como en unos pocos relieves. Los huesos del cuello están muy marcados, como en los relieves de Hesy-ra, pero el rasgo arcaico más interesante es el tratamiento de la vara y el bastón de mando o cetro que porta el esposo, los cuales llevaban todos los hombres de posición en el Reino Antiguo y se representan con frecuencia en relieves y estatuas de madera, donde se tallaban en una pieza separada sin temor a que se rompieran. Aquí se sostienen próximos al cuerpo para poderlos tallar en relieve, lo cual sin duda resultó ser un compromiso desmañado y nunca vuelve a aparecer. Las estatuas posteriores presentan las manos colgando pegadas a los laterales en torno a dos objetos redondos que probablemente hacen las veces de la vara y el bastón de mando[27].

La figura sedente de granito rojo de Anj-ua [56] presenta un tipo inusual por el hecho de sujetar una azuela sobre el hombro como signo de su ocupación, aparentemente la de metalario, por el título inscrito en el regazo de la figura. Es significativo que la mayoría de las personas que conocemos en este periodo —Anj-ua, Ja-bau-sokar, Hesy-ra y Ajet-aa— tengan títulos que indican que fueron hombre activos y prácticos conectados con las artesanías o con las obras públicas. Nezemanj, como Imhotep, posee títulos hereditarios de la antigua nobleza, pero ninguno de estos hombres es príncipe. Se tiene la impresión de que en la III dinastía el proceso de centralización todavía no se había completado, lo cual ocasionó que en la IV dinastía existiera una concentración de altos cargos dentro del círculo de la familia real. Bajo Sneferu y Keops, la administración de las obras públicas estaba en manos del visir, que era un pariente próximo del monarca. Puede que haya sido más fácil ascender en una profesión mediante el favor real en la III dinastía, cuando los hombres capaces eran particularmente necesarios para los grandes proyectos de construcción que se encontraban en un estadio experimental de desarrollo.



58. Meidum, calzada y pirámide. III y IV dinastías.

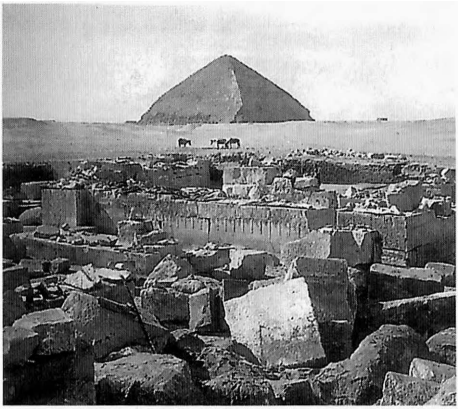
CAPÍTULO 5

LA IV DINASTÍA (2680-2565 A.C.)

La peculiar estructura escalonada de Meidum se eleva ahora tres pisos, aunque el más bajo está oculto por los montículos de escombros que se han acumulado en torno a su base [58, 59]. Originalmente se construyó en ocho pisos, que después fueron rellenados como una verdadera pirámide. Hasta fechas recientes se había considerado en su totalidad obra de Sneferu, pero ahora parece que éste se limitó a terminar un monumento dejado incompleto por su predecesor Huni al final de la III dinastía, dándole una forma que había fijado la pirámide norte de piedra de Dahshur, la primera que se construyó entera como una verdadera pirámide. La pirámide sur de Dahshur, la denominada pirámide de torcida [60], cambiaba el ángulo a uno con una inclinación menos abrupta cuando la estructura llegaba a una altura casi la mitad de la actual. Parece ser una forma de transición entre la estructura escalonada de Meidum y la pirámide norte. Las marcas de cantera con el nombre de Sneferu en ambas pirámides de Dahshur no dejan dudas de que fueron construidas por él. Sus dos pirámides se mencionan en inscripciones que incluyen un decreto de Pepi I encontrado entre escasos vestigios de un templo del valle al borde de los cultivos frente a la pirámide norte[1]. Si Sneferu completó el monumento de Huni en Meidum, ello explicaría su mención en la inscripción posterior en los muros del pequeño templo de piedra construido frente a su fachada oriental una vez que se rellenó la pirámide. Las fechas pintadas toscamente por los canteros o constructores sobre la albañilería de este rellenado y las de la pirámide norte de piedra de Dahshur sugieren que ambos monumentos se estaban terminando en los últimos años del reinado de Sneferu. Dahshur está cerca de Saqqara; Meidum, más al sur.

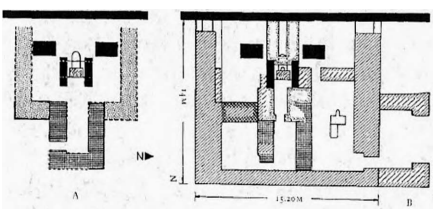
Así pues, hemos de tener en cuenta la posibilidad de que el templo de Meidum sea una evolución ligeramente posterior en piedra del simple cercado de ladrillo construido como lugar de ofrendas frente a la pirámide torcida de Dahshur[2]. En éste se erguían un par de grandes estelas exentas rematadas en semicírculo con la inscripción del nombre del rey, y frente a ellas, un altar cubierto por dos muros laterales bajos y un techo de piedra. Las alteraciones posteriores sufridas por el patio de ladrillo hacen incierta su forma original [61, 62]. El resto del espacio dentro del amurallamiento que rodeaba las pirámides aún no se ha excavado por completo. Otro par de estelas rematadas en semicírculo con inscripciones estaba colocado frente a la pequeña pirámide situada al sur de la grande. Indican que se trataba de una tumba secundaria, una pirámide «satélite» para su ka. Dos estelas similares, también con el nombre de Sneferu inscrito, se alzan fuera del amurallamiento, frente a la entrada al templo inferior [63], que se conecta con el amurallamiento de la pirámide mediante una calzada sin techo cuyos muros laterales presentan un remate redondeado. Este templo está construido en piedra y, a diferencia de los del valle posteriores, no se halla al borde de los cultivos, sino que se alza a cierta distancia sobre una depresión arenosa en la escarpa desértica. Por lo tanto, en términos estrictos, no es un templo del valle. Está orientado al sur y se entra por un largo corredor que conduce a

59. Meidum, vista desde la pirámide del templo y la calzada. III y IV dinastías.

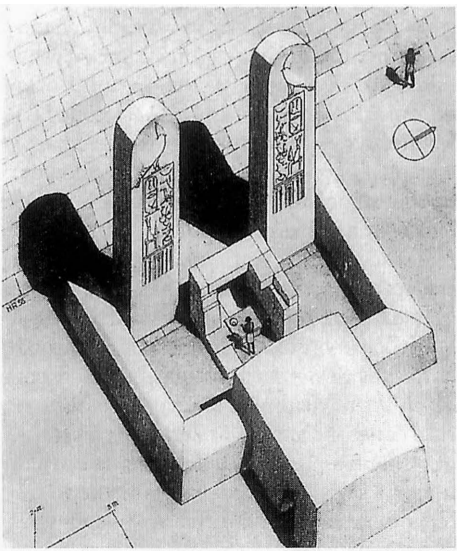


60. Dahshur, templo inferior y pirámide torcida. IV dinastía.

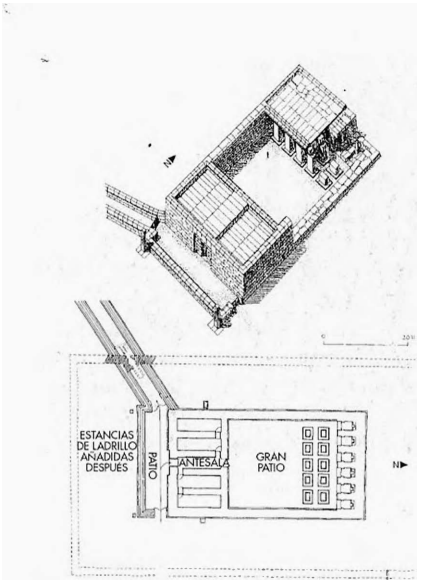
un patio [63, 64]. En la parte posterior de éste, dos filas de grandes pilares cuadrados se yerguen frente a una serie de seis nichos que contienen estatuas del rey flanqueadas por relieves. Estas figuras de Sneferu no son exentas, sino que están esculpidas formando una pieza con el muro del nicho[3]. Los lados de los pilares están decorados con figuras del rey en asociación con varios dioses. El tallado es en el altorrelieve que se conoce por las obras privadas de esta época en los dos nichos revestidos de piedra de la mastaba de



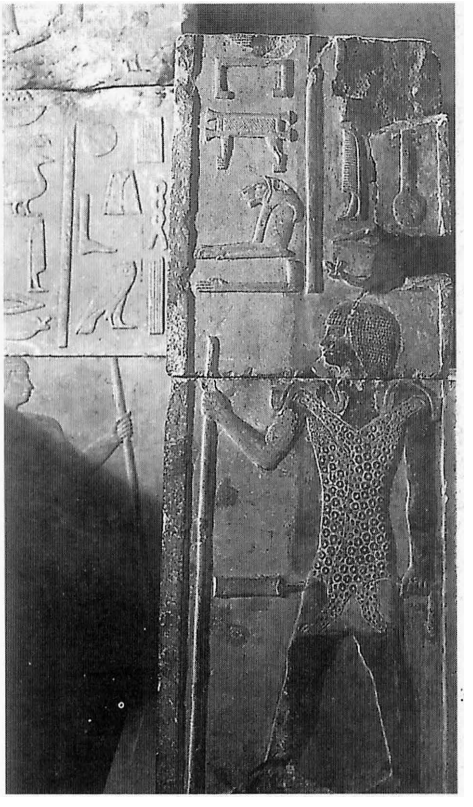
61. Dahshur, lugar para las ofrendas ante la pirámide torcida. IV dinastía. Planos: A) forma original sugerida; B) con adiciones posteriores.



62. Dahshur, lugar para las ofrendas ante la pirámide torcida. IV dinastía. Reconstrucción.

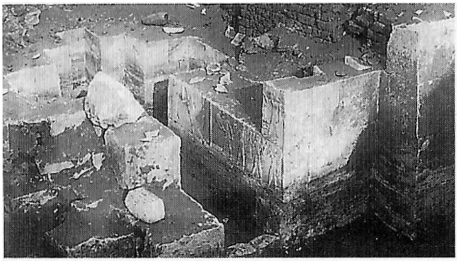


63 y 64. Dahshur, templo inferior de la pirámide torcida. IV dinastía. Reconstrucción y plano.



65. Nicho para las ofrendas de Iy-nefer procedente de Dahshur. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*

ladrillo del príncipe Iy-nefer [65], al este de la pirámide torcida, en los profundos nichos revestidos de piedra y las capillas cruciformes de Nefermaat y Rahotep en Meidum, y las capillas de piedra cruciformes de Methen y la tumba 3.078 [66] de Saqqara. La mejor forma de contemplar el soberbio efecto producido por estas grandes figuras con sus superficies bien redondeadas es mediante el fragmento que presenta a la diosa leona (Sejmet o Bastet) insuflando vida por las ventanas de la nariz del rey [67]. Los muros del corredor de la entrada estaban revestidos con procesiones de personificaciones femeninas de las fincas del rey portando ofrendas de alimentos. Cada grupo está encabezado por el nomos o provincia donde se encuentran dichas propiedades [60, 68]. Es la primera aparición de estas figuras, que servían como registro de las propiedades reales asignadas



66. Saqqara, capilla de la tumba 3.078. III y IV dinastías.

67. Dahshur, templo inferior de la pirámide torcida, Sneferu y una diosa. IV dinastía.

para el mantenimiento de los servicios funerarios en la tumba y como sustituto mágico que ponía a disposición del rey en su vida tras la muerte los productos de las diferentes partes del país. Estos relieves fragmentarios de Sneferu son la decoración más antigua que sobrevive de un templo funerario, y su importancia se pone de manifiesto cuando recordamos que hasta fecha reciente no se admitía que dichos relieves hubieran existido antes de la V dinastía[4].

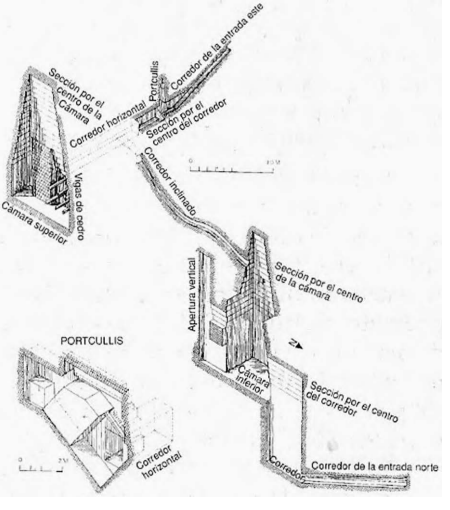
Unas cuantas tumbas esparcidas de miembros de la familia de Sneferu se han recuperado parcialmente junto al borde de la meseta desértica, donde los reyes de la XII dinastía Amenemhat II, Sesostris III y Amenemhat III construyeron después sus pirámides de ladrillo. Más hacia occidente, dominando el templo inferior de la pirámide torcida desde el alto terreno al norte del valle que se extiende entre esa pirámide y la septentrional de Sneferu, pueden verse tres filas de mastabas[5]. Nunca se han examinado, pero sin duda adelantan la disposición regular del cementerio familiar de Keops en Giza, con sus calles y travesías. Algo similar parece haberse intentado al oeste de la pirámide de Meidum, donde sólo han sobrevivido las estructuras de las tumbas[6]. Estas tumbas quizás nunca llegaran a completarse y puede que hasta el reinado de Sneferu no se enterraran miembros de la familia y la corte de Huni, como Nefermaat y Rahotep, en las grandes mastabas de ladrillo que se extienden al norte de la pirámide.

Las cámaras de enterramiento de las pirámides de Meidum y Dahshur estaban cubiertas por bóvedas logradas mediante la aproximación de las hiladas de piedra, y se llegaba a ellas a través de un pasadizo en pendiente que se iniciaba en la fachada nor-

68. Dahshur, templo inferior de la pirámide torcida, prosesiones personificadas. IV dinastía.

69. Dahshur, pirámide torcida, abovedado por aproximación de hileras de la cámara inferior. IV dinastía.

te de la pirámide. En cada caso, la cámara se encontraba en un nivel más elevado que el pasadizo o antecámara, sin duda con la intención de confundir a los saqueadores. En Meidum y en la pirámide norte de Dahshur, las habitaciones interiores estaban construidas en la mampostería de la pirámide a nivel del suelo o un poco más arriba. Sin embargo, la pirámide torcida contaba con una disposición de compartimentos más complicada, pues la cámara inferior y su antesala estaban construidas en un pozo excavado en la roca, con el suelo de la habitación principal próximo al techo de su antecámara. Esta cámara cuadrada estaba cubierta por un alto techo abovedado por aproximación de hiladas que es uno de los logros arquitectónicos más impresionantes del Reino Antiguo [69, 70]. Sólo rivaliza con ella la larga galería ascendente de la pirámide de Keops de Giza [92]. Un abovedamiento similar se intentó en una cámara superior de la pirámide, pero se derrumbó por algún fallo estructural, dejando una bóveda natural rota, formada por la presión de la mampostería de la pirámide. Un segundo pasadizo en pendiente que descendía desde un punto de la fachada occidental situado a unos dos tercios del recorrido hasta donde cambiaba el ángulo de inclinación llegaba hasta la cámara superior. Un corredor horizontal este-oeste conducía hasta el suelo de la cámara al nivel de la superficie de roca y un abrupto pasadizo se abría hacia el norte hasta el alto abovedamiento del techo de la cámara inferior [70][7]. La cámara superior estaba cubierta por un endentado de mampostería dispuesto en torno a una estructura de troncos de cedro. Al lado y encima se apilaban piedras más toscas, quizás con la intención de reforzar el techado roto. El accidente del techo ocurrió sin duda durante la cons-

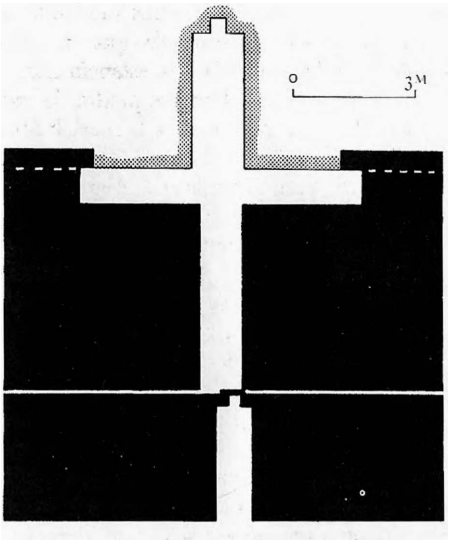


70. Dahshur, pirámide torcida, vista isométrica de los pasadizos interiores y el rastrillo. IV dinastía.

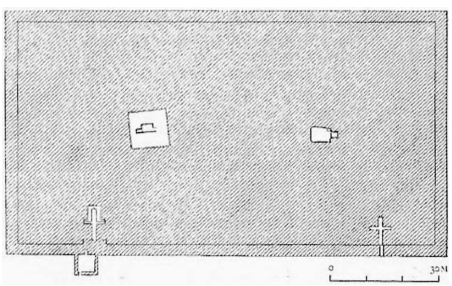
trucción y puede haber incitado la variación del ángulo de la pirámide, aunque se acometió en un punto a muchos metros por encima de la cámara. La retirada de la mampostería en la cámara superior no reveló huellas de un enterramiento dentro de la estructura de postes y maderos cruzados. Éstos se encontraban muy bien conservados y parecían ser parte de la madera de conífera que la Piedra de Palermo nos dice que Sneferu llevó por barco desde Siria.

Se sospecha que Sneferu fue enterrado en la pirámide norte posterior, donde parece que se consideró que era un recurso más seguro adoptar una pendiente más gradual, como la de la parte superior de la pirámide torcida, y una disposición más simple de la cámara mortuoria y sus antesalas.

El pequeño templo de Meidum[8] es una estructura sencilla de dos estancias paralelas que dan a un patio abierto en la base de la pirámide, en la que se colocaron dos estelas rematadas en semicírculo sin inscripciones [59]. Una calzada sin techo y flanqueada por muros de mampostería ascendía desde un templo del valle situado al borde de los cultivos. La proximidad a la superficie de las aguas subterráneas ha hecho hasta ahora imposible la excavación [58]. Este edificio, que constituía una entrada a la zona amurallada de la pirámide, puede que no se completara y quizás se planearan otras estructuras dentro del recinto superior amurallado. Los muros del pequeño templo para ofrendas no se habían alisado del todo y la ausencia de inscripciones en las estelas rematadas en semicírculo también es probable que se deba a que la obra quedó incompleta. Ésta puede ser la razón de la ausencia total de relieves y pinturas que iban a encontrarse en los lugares de ofrendas de dos de las mastabas de ladrillo en el cementerio adjunto.



72. Meidum, capilla de Atet. IV dinastía.

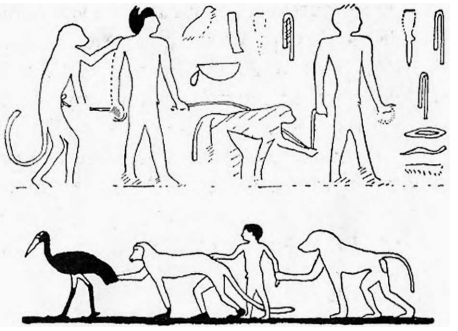


71. Meidum, mastaba de Nefermaat y Atet. IV dinastía.

En las capillas de las grandes mastabas de ladrillo de Nefermaat y Rahotep situadas en Meidum, se representa una amplia gama de temas. Dos nichos revestidos de piedra servían como lugares para depositar las ofrendas para los enterramientos separados de Nefermaat y su esposa Atet [71]. Son más profundos que los de Iy-nefer en Dahshur, con un pasadizo muy elevado que conduce a una puerta falsa en la parte posterior. Cuando la tumba se agrandó más tarde, se convir-

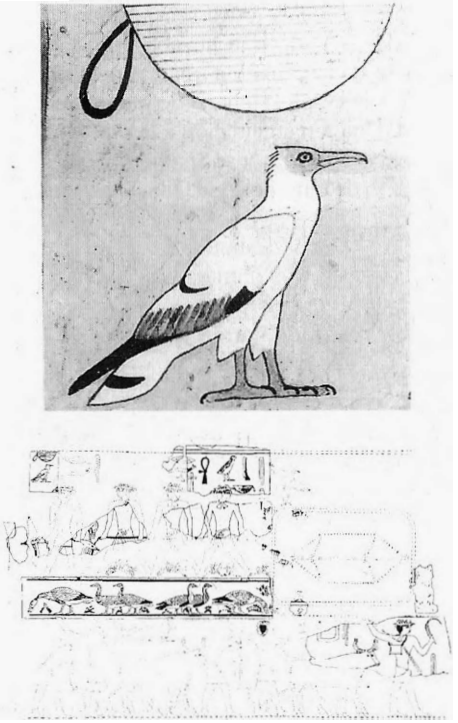
tieron en capillas cruciformes mediante un corredor pintado que llevaba por la mampostería de la adición a una estancia situada frente a la amplia fachada de piedra de cada nicho. Una tercera adición a la mastaba bloqueó este corredor y se añadió otro nicho al conjunto de mampostería [72]. Algo similar a estas curiosas alteraciones ocurrió también en la mastaba de Rahotep, donde las adiciones bloquearon la entrada a la capilla cruciforme revestida de piedra de éste y al profundo nicho subsidiario de su esposa. La capilla se utilizó como una cámara de estatuas. En ella se encontraron las celebradas figuras sedentes de Rahotep y Nofret [80][9]. En estas capillas, la tablilla de la puerta falsa muestra ahora al dueño sentado en una mesa de pan, como en las primeras piedras de nicho [31, 32] y se dedica mucho espacio al aprovisionamiento de ofrendas alimenticias, que incluyen las fincas personificadas que hemos visto en el templo de Sneferu. Sin embargo, también hay un tratamiento variado de ocupaciones agrícolas: caza en el desierto y los pantanos, construcción de barcas e incluso retratos de los hijos de la familia jugando con sus animales domésticos [73]. Restos de estas escenas de la vida ya habían aparecido en las pinturas del corredor exterior de la capilla de Hesy-ra en la III dinastía, pero rara vez se han conservado en la IV dinastía.

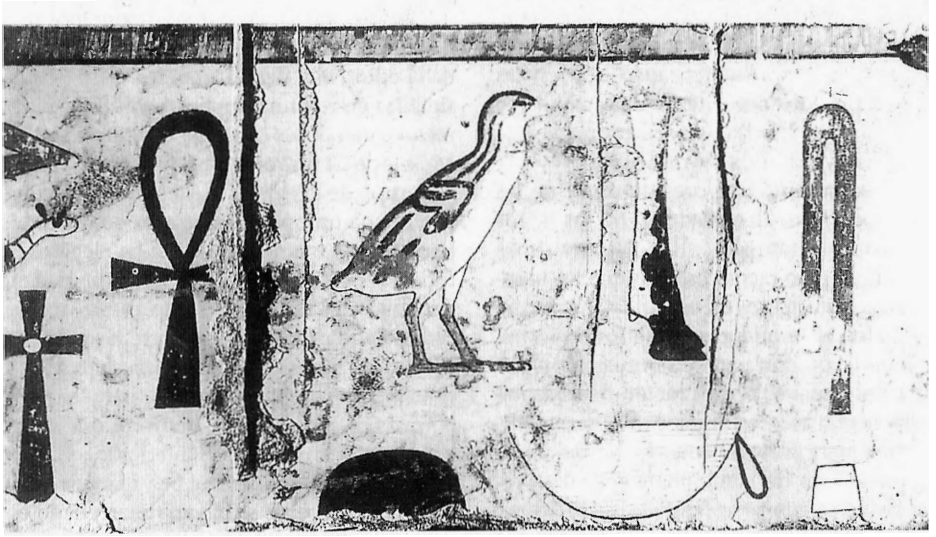
Las extensiones mayores de muro de las capillas del primer corredor y de los largos pasillos de Nefermaat y Rahotep eran más apropiadas para dichas escenas que los espacios más restringidos de la capilla cruciforme y la estancia de ofrendas posterior en forma de L de Giza. Ésta parece ser una razón por la cual el tema de la decoración de estas habitaciones suele restringirse a los requerimientos esenciales del culto funerario y a la representación de alimentos y ajuar en presencia del dueño y su familia. En Meidum, pequeños grupos de figuras dedicadas a diversas actividades parecen haberse extraído de escenas mayores y adaptado a la zona restringida de los paneles de la fachada de los nichos de piedra de la tumba de Nefermaat o a las estrechas superficies de muro de la capilla cruciforme de Rahotep. Sobre todo es en los relieves de los muros del pasillo que conduce a la capilla de Rahotep[10] y en la escena del pantano que cabe reconstruir[11] a partir de los fragmentos de pintura rota procedentes del muro revocado con barro del corredor de ladrillo de Atet donde podemos formarnos una idea de una composición mayor de la época con figuras grandes y espaciadas situadas en registros superpuestos [77]. El famoso panel de las ocas que se conserva en el Museo de El Cairo constituye un subregistro del grupo de los hijos de Atet que están colocando una trampa para las aves que se exhiben en los pantanos. El artista ha elegido un modo atractivo de proporcionar unidad al conjunto del muro mediante el uso de las plantas en flor que crecen entre las patas de las ocas y junto al borde de la charca. Los muchachos las han trenzado para hacerse coronas, al igual que los hombres que siembran y aran en el registro inferior.



73. Meidum, capilla de Atet, sus hijos con mascotas. IV dinastía.

No parecen existir buenas razones para que dichas escenas se hayan desarrollado en un templo funerario de un rey, aunque cabe esperar de los escultores reales que extendieran nuevas ideas. Dichas escenas de la vida

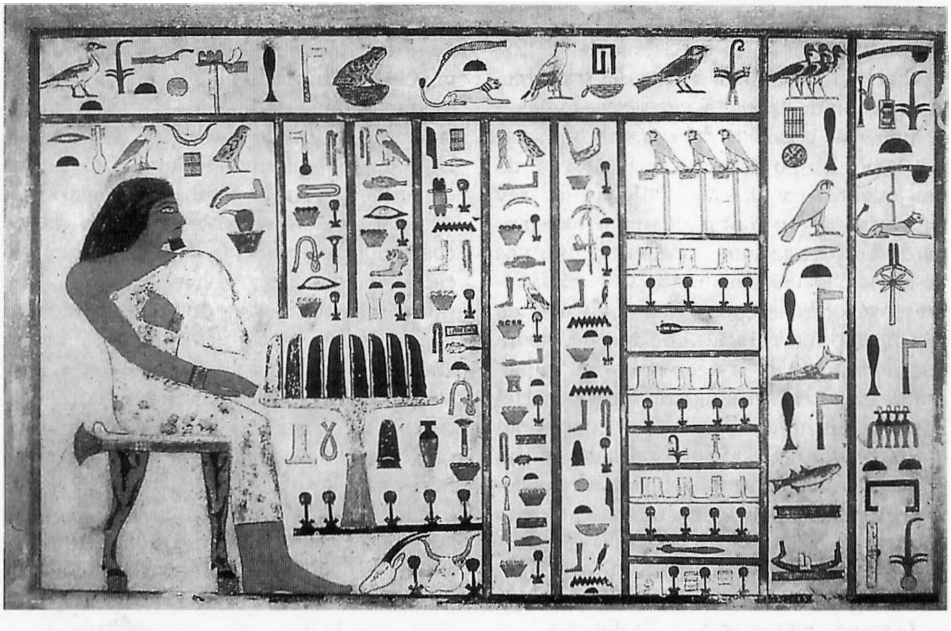


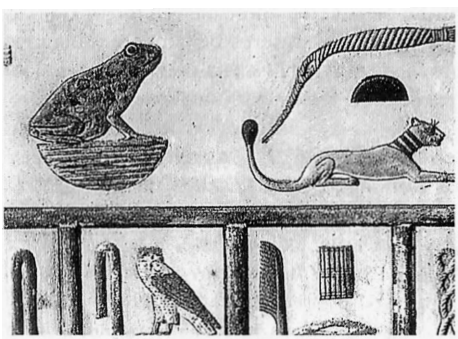


74-77. Meidum, capilla de Atet, pinturas del corredor exterior, con dibujo restaurado. IV dinastía. *Oxford, Ashmolean Museum y Museo de El Cairo.*

aparecen como una rareza imprevista en el templo de la pirámide de Userkaf [121, 122, 124] al comienzo de la V dinastía. Se siente la tentación de asociar su aparición aquí con la influencia creciente del culto al dios solar Ra. Poco tiempo después, la decoración de una estancia en el templo del sol del rey Neuserra en Abu Gurob muestra a los espíritus de las tres estaciones ofreciendo los frutos de las actividades anuales. Estas curiosas representaciones se encuentran a los pies de una plataforma para un obelisco de piedra que reproducía en la necrópolis real la piedra de Ben-ben del santuario de Ra en Heliópolis. Mucho antes de que se conocieran los relieves de Userkaf, se sospechaba que las ocupaciones en el campo, el pantano y el desierto representadas en las tumbas privadas podían reflejar estas escenas de las «Estaciones»[12]. Dicha pintura de la vida humana, animal y vegetal podría muy bien haberse originado como una expresión de la dependencia del hombre de la fuerza vital del sol en un santuario anterior de Ra. El sistema teológico heliopolitano parece haber gozado de un periodo particularmente rico de desarrollo en el reino de Zoser, cuando los fragmentos de pintura de Hesy-ra nos proporcionan el primer ejemplo conservado de dicha representación[13]. El objetivo de estas escenas en las tumbas privadas, como se ha solido explicar, era ayudar a los muertos a continuar la vida como en la tierra, pero su origen no fue necesariamente para fines funerarios. En fecha reciente se ha sugerido otra fuente de la que pueden haberse extraído. Si los palacios de ladrillo de los primeros reyes dinásticos estaban decorados con murales, esto podría explicar el desarrollo de la destreza técnica mostrada en la pintura del corredor de Atet, pero no del todo el tema de los muros de las tumbas de Meidum. El carácter de parte de este material supone que podría haberse tomado de pinturas existentes en las casas de la gente de la corte que había imitado la costumbre real[14].

Aunque la capilla de Rahotep y el nicho de su esposa Nofret están esculpidos en pronunciado relieve con el estilo que hemos visto en el templo de Sneferu [67, 68] y los nichos revestidos de piedra de Iy-nefer en Dahshur [65], el artesano intentó un nuevo experimento en la tumba de Nefermaat. Ahuecó el espacio existente dentro de los contornos de sus figuras, de forma algo parecida a como se labró el huecorrelieve posterior. Se dejaron bordes de piedra para separar diferentes partes de la figura y bollos abruptos para ayudar a mantener en su sitio las diferentes pastas de color con las que se rellenaban las depresiones. Esta difícil técnica alcanzó un efecto notable de variado colorido y detalle, pero sin duda no se consideró lograda. Sólo se volvió a utilizar una vez, en las inscripciones de la base de la estatua sedente del hijo de Nefermaat, Hemiunu [103] de Giza. La misma destreza técnica se empleó en las bellas pinturas del corredor de ladrillo de Atet. Se aprecia en su mejor calidad en los cuartos traseros bellamente dibujados de la gacela de la escena de caza y en los jeroglíficos y las ocas maravillosamente pintadas de la escena del pantano en la pared opuesta [74-77][15]. Por la belleza de sus líneas, la armoniosa combinación de una amplia gama de color y el cuidado meticuloso con el que se añaden los detalles, estas pinturas rara vez han sido sobrepasadas en los tiempos antiguos. Al punteado y las ondas del plumaje se añadieron finas pinceladas para indicar la textura y gradación del color de las plumas. También se aplicaron a las pieles de los animales. Contra el fondo gris claro, el suelo rosáceo del desierto se punteó con motas rojas, negras, blancas y verdes para indicar guijarros y plantas diminutas. Varios matices de rojo, marrón y naranja, un azul grisáceo y un verde oliva aparecen con el amarillo, negro y blanco usuales. El azul claro no se halla en ninguno de los fragmentos pintados y también falta en las estelas de las losas, tres de las cuales han conservado sus superficies





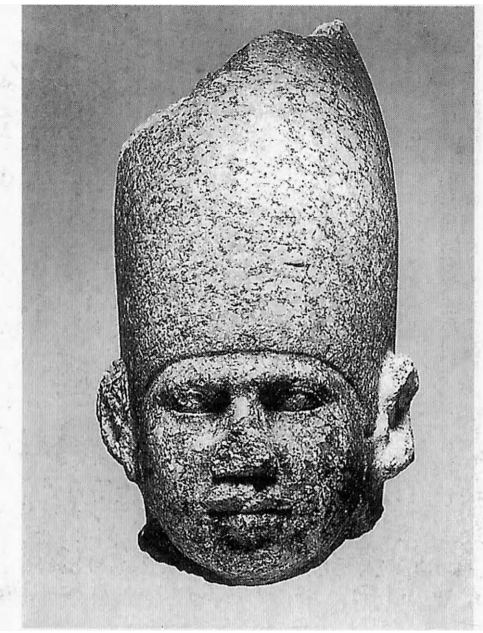
78 y 79. Estela-losa de Upemnofret procedente de Giza, con detalle. IV dinastía. *Berkeley, Museo de Antropología, Universidad de California.*

pintadas [78, 79]. Hemos visto que ya había aparecido en los diseños de las esteras de la I dinastía y parece haberse recogido de los relieves pintados de Rahotep I. Sin duda, va a encontrarse en los relieves de una de las pirámides de la reina y en los fragmentos de los relieves de la capilla de la familia de Keops en el cementerio oriental de Giza. Deben destacarse las pinceladas de gris azulado que se sobreponen al rojo en el ala del jeroglífico del buitre, el baño de amarillo en la parte superior del cuerpo del pollo de codorniz [76] y las gotas de rojo para sugerir las flores de las plantas bajo las patas de las ocas. La fresca simplicidad con la que las figuras y los jeroglíficos mayores se han compuesto está en consonancia con los relieves y la escultura del periodo, así como con los diseños que aparecen en el mobiliario de la esposa de Sneferu, la reina Hetep-heres [83-88]. Pese al detalle ejecutado con cuidado, se han eliminado todas las huellas de la minuciosidad arcaica.

El estilo clásico del Reino Antiguo también se pone de manifiesto en las estatuas sedentes de caliza de Rahotep y Nofret que se conservan en el Museo de El Cairo [80], donde el escultor ha perfeccionado su idea de la estatua funeraria pintada por completo.

La inusual conservación de las superficies pintadas y la vivacidad prestada a los rasgos por los ojos de cristal incrustados las convierten en una de sus producciones más atractivas. Resulta fácil creer en el asombro y terror sentido por los obreros que contemplaron por primera vez estos rostros a la luz de una vela, tras retirar la última piedra de las que bloqueaban el pasillo a la cámara de Rahotep[16]. Las estatuas son sin duda alguna la primera obra conservada de la escuela de escultura que produjo las cabezas de «reserva» en caliza de Giza [105, 106] y la estatua sedente del príncipe Hemiunu [103]. Sin embargo, pertenecen al reinado de Sneferu más que al de Keops. Una de las cabezas de reserva se encontró en Dahshur en una tumba perteneciente a un miembro de la corte de Sneferu[17], y ahora parece probable que las personas enterradas en Meidum sean de la generación de Sneferu y estuvieran relacionadas con Huni, el último rey de la III dinastía.

80. Rahotep y Nofret procedentes de Meidum. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*



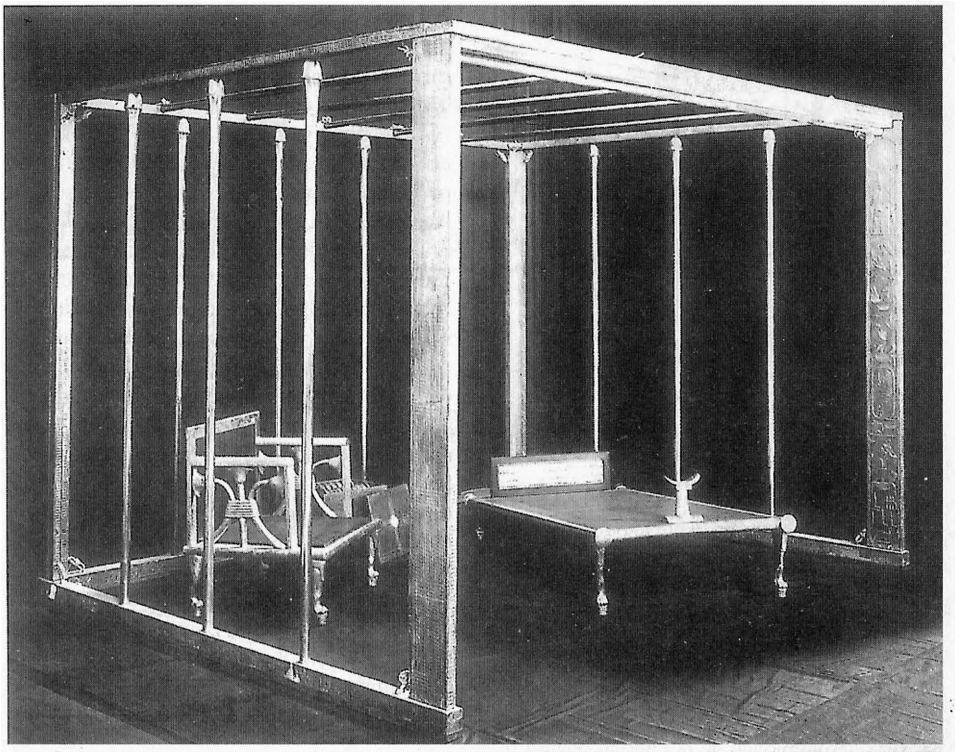
81. Cabeza de granito de un rey. III y IV dinastías. *Museo de Brooklyn.*

Las formas se han simplificado, con la concentración en la representación convincente de las cabezas. Los grandes pies y los tobillos anchos son unos rasgos que nunca supo manejar con soltura el escultor de la IV dinastía, al igual que las orejas que sobresalen torpemente. La piel de Rahotep está pintada de marrón amarillento con un matiz rojizo inferior al acostumbrado, mientras que la de su esposa lo está del amarillo claro habitual. Las figuras quedan enmarcadas por la superficie blanca de los altos respaldos de sus asientos, cuyos rectángulos de inscripciones en negro proporcionan los títulos y nombres de la pareja. Los colores brillantes del collar de Nofret se repiten en los diseños florales de la banda de su cabeza, compuestos por rosetones y una forma de voluta [90D], que parece ser una adaptación estilizada de la flor de

82. Keops. Estatuilla de marfil procedente de Abidos. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*

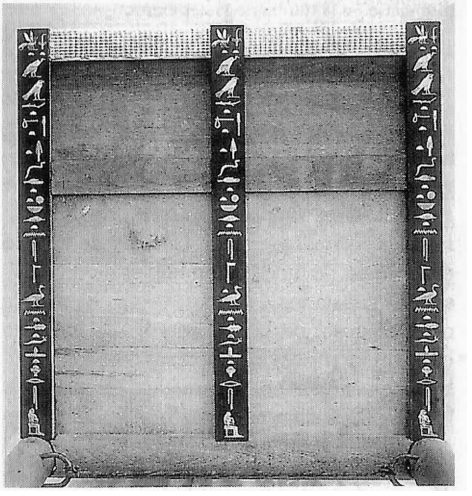
la juncia que aparece en las coronas lucidas por los hijos de Atet [88B]. Se combina con un par de capullos en los rosetones del mobiliario de Hetep-heres [89C]. Un rosetón de dieciséis pétalos de una forma más se encuentra con los emblemas de Min y un motivo de plumaje sobrepuesto, como los de los diseños del mobiliario de Hetep-heres, sobre el brazalete de uno de los fragmentos de las estatuas de Sneferu esculpidas en los santuarios de la parte posterior del patio de su templo del valle. No es fácil juzgar el estilo de estas piezas en su condición actual. Fueron extensa[18] y excelentemente talladas en caliza. Los rostros de las dos cabezas que han sobrevivido están menos completos y parecen tratados de forma más convencional que una impresionante cabeza de granito rojo de un rey que también luce la corona blanca del Alto Egipto en el Museo de Brooklyn [81][19]. Sobrepasa con creces el tamaño natural (54 cm) y presenta un parecido familiar con la cabeza de la diminuta estatuilla sedente en marfil de Keops [82], que incluso en su escala reducida produce algo de esa enérgica impresión. La pequeña figura de Keops es la única pieza real comparable de comienzos de la IV dinastía, ya que de Giza no se recuperaron más que unos cuantos pequeños fragmentos de estas estatuas y estatuillas de reyes. En la cabeza de granito, el tratamiento de los ojos, que muestran el pliegue de la piel del párpado superior, se parece al de obras reales posteriores, como la de la cabeza del Louvre de Radedef de la IV dinastía [114]. El tipo facial se asemeja al de la escultura en roca de Sneferu procedente de Wady Maghara en el Sinaí (ahora en El Cairo), así como a otros miembros de la familia real de la IV dinastía. Nos gustaría asignar la cabeza a Sneferu, pero por desgracia no hay mucho que lo respalde en las piezas de Dahshur y debemos recordar que el tipo facial pronunciado había comenzado a aparecer con Sanejt y Zoser. De todos modos, es una de las raras obras maestras del escultor real de finales de la III dinastía o comienzos de la IV.

Antes de pasar al gran cementerio que Keops situó en Giza y donde el ajuar de su madre Hetep-heres fue enterrado en torno al año decimoquinto de este segundo reinado de la dinastía, debemos prestar cierta atención a este notable mobiliario. Algunas de las piezas de su palacio, como el dosel de la cama [83] y su cajón de cortinas, le fueron obsequiadas por su esposo, Sneferu. Se la llama madre del rey del Alto y el Bajo Egipto en la silla de mano [84], el cofre recubierto de oro que contenía sus brazaletes de plata y la tapa con elaboradas incrustaciones de un baúl [88] que debió de hacer Keops para ella tras la muerte de su padre. Estas piezas pre-

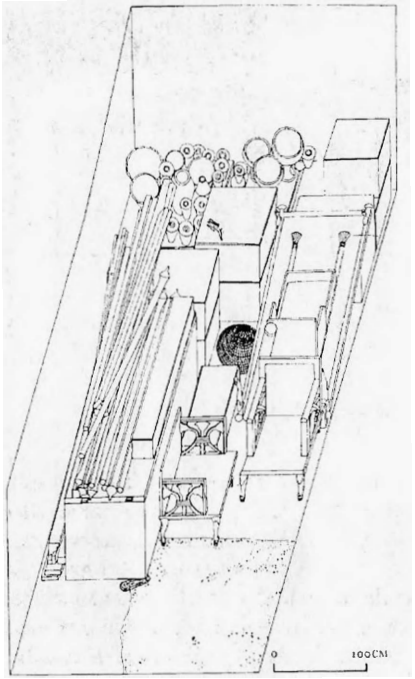


83. Mobiliario de Hetep-heres procedente de Giza. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*

sentan la misma simplicidad de líneas y diseño a gran escala que la arquitectura, escultura y pintura de la IV dinastía, combinada con una riqueza de ornamentación heredada de la III dinastía. Hetep-heres era sin duda hija del oscuro rey Huni y por su matrimonio con Sneferu se convirtió en la antepasada de la familia real de la IV dinastía y en una de las damas más importantes del Reino Antiguo. Vivió en una época en la cual su esposo y su hijo habían alcanzado una medida de poder absoluto rara vez igualado y que sigue manifestándose físicamente en las grandes masas de las pirámides de Dahshur y Giza.

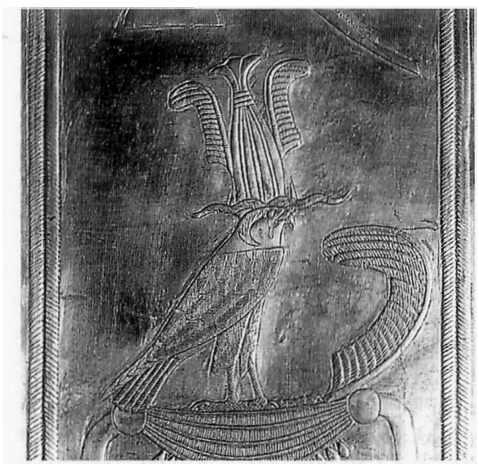


84. Respaldo de la silla de mano de Hetep-heres procedente de Giza. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*

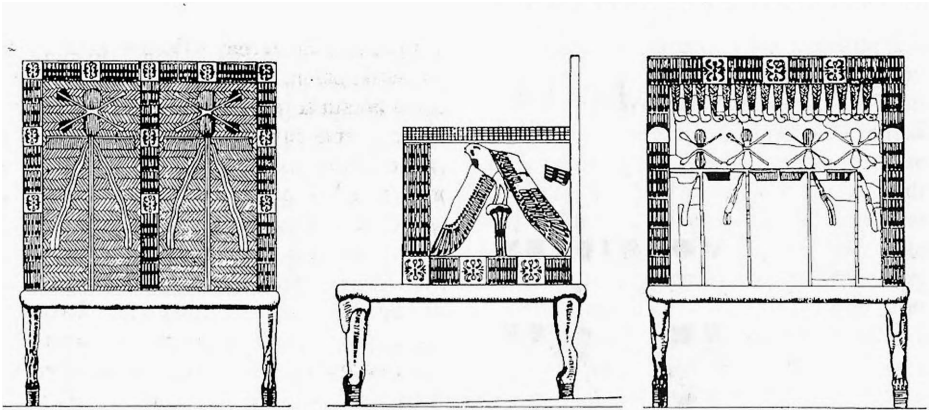


85. Giza, reconstrucción de la posición original del mobiliario en la tumba de Hetep-heres.

Gracias al experto manejo de los problemas arqueológicos por parte de George A. Reisner, ahora es posible contemplar la apariencia original de este asombroso depósito en el que gran parte del maderaje se había deteriorado hasta la inconsistencia de ceni-zas de cigarro entre capas de fundas de muebles de oro y diseños incrustados[20]. Las partes recubiertas de oro del dosel de la camadesmantelado y la caja con incrustaciones para sus cortinas se habían colocado sobre el sarcófago de alabastro [83, 84]. Dos sillas con brazos se encontraban cerca de la entrada desde el pozo. Al lado del ataúd había un baúl con la tapa adornada con incrustaciones, lleno con varios objetos entre los que se incluía una caja que contenía brazaletes de plata. A su lado, una silla de mano cuyos postes estaban rematados con pesados capiteles de palma en oro descansaba sobre una cama puesta al revés. Contra ésta se apoyaba un recipiente cilíndrico de cuero para bastones, mientras yacían en el suelo los restos de una cesta de caña. La mayoría de estas piezas pudieron reconstruirse sobre nuevas estructuras de madera, como en el caso de la silla con brazos que presentaba el dibujo del papiro sobre éstos, la caja de brazaletes recubierta de oro y la cama que tenía los pies adornados con incrustaciones y la cabecera recubierta de plata. Todos ellos aparecen bajo el dosel de la cama [83]. El dosel es un ejemplo real de una de las estructuras de tienda ligeras con postes característicos como los que se pintan frecuentemente y sin duda su uso se había prolongado desde tiempos anteriores. Era frecuente que de éstos colgaran esteras, pero aquí es probable que fueran cortinas ligeras las que aseguraran intimidad y protección contra los insectos. Por detrás del marco de la puerta hay paneles de esteras, y en la cubierta de oro de los postes de las esquinas y las vigas del suelo y el techo aparecen diseños de estera, al igual que se utilizan



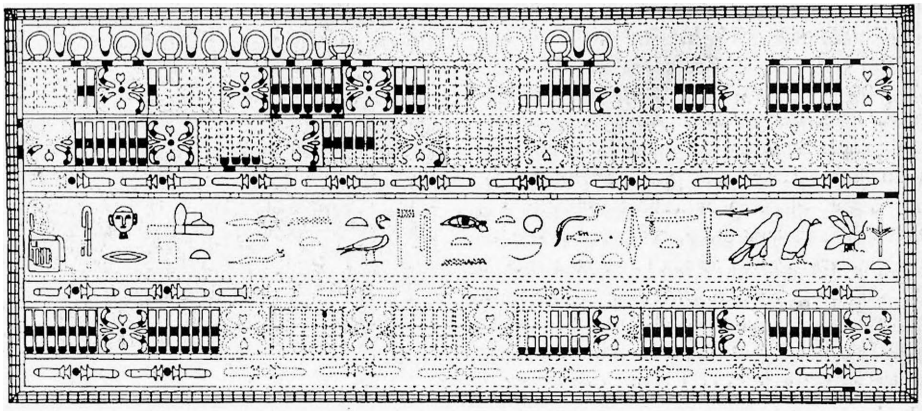
86. Detalle del revestimiento de oro del dosel de la cama de Hetep-heres procedente de Giza. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*



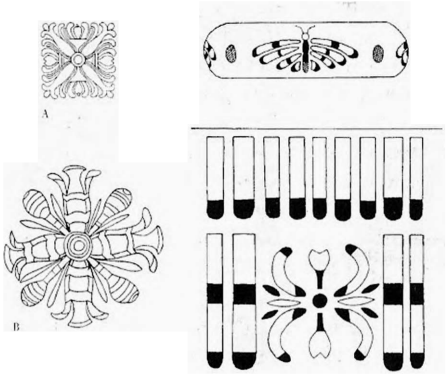
87. Restauración de la silla de mano de Hetep-heres procedente de Giza. IV dinastía.

frecuentemente sobre las estructuras de las demás piezas de mobiliario y como cobertura de los lados de las cajas. Las caras interiores de los marcos de las puertas presentan los títulos de Sneferu en grandes jeroglíficos labrados maravillosamente en oro [86]. El arquitrabe está formado por una pieza en forma de L de madera con un poste horizontal más delgado por debajo, típico del esquema del «tambor» y arquitrabe más pesados colocados sobre las puertas del Reino Antiguo, lo cual sugiere que este «tambor» imita con frecuencia al primer tronco del techado y no siempre a la estera enrollada copiada en azulejos sobre los nichos de Zoser [43]. Una de las estructuras de oro con diseño de estera puede verse en el respaldo de la silla de mano [84], donde se colocaron jeroglíficos exquisitamente labrados de oro macizo en franjas de ébano para formar el nombre y los títulos de la reina.

Los diseños de las incrustaciones de fayenza [87-89] emplean elementos de dibujos de plumas extraídos sin duda de las alas de los halcones de Horus que se posan sobre co-



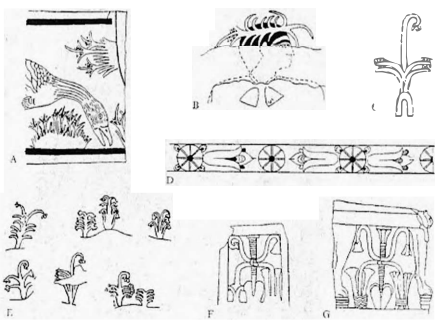
88. Tapa restaurada del baúl de Hetep-heres procedente de Giza. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*



89. Diseños decorativos del Reino Antiguo. A) rosetón de Sahura, Abusir; B) rosetón G 2416, Giza; C) brazalete y pies de cama de Hetep-heres, Giza.

lumnas de palma bajo los brazos de la segunda silla. Los dibujos de plumas se alternan con rosetones de flores para enmarcar las flechas cruzadas y los escudos de los estandartes de la diosa Neith de Sais sobre las dos caras del respaldo de la silla. En la cara interior estos estandartes son de incrustaciones de colores colocadas en una hoja de oro, pero en la otra cara eran de yeso cubierto con una lámina de oro y dispuestos en un diseño de estera formado por incrustaciones de fayenza azul en líneas cruzadas. El efecto brillante de estas incrustaciones se repetía en la caja del baúl. Las incrustaciones se habían colocado sobre una lámina de plata e incluían, además de los diseños de plumas y rosetones, una banda como remate de anillos *sn* protectores, alternando con la marca distintiva bajo el «ojo de Horus» que aparece en los halcones de la silla con brazos. En vista del uso de elementos tomados del halcón, es posible que el emblema repetido en los bordes que enmarcan la inscripción que hay sobre esta tapa y también sobre uno de los bastones no corresponda como suele a Min, el dios de la fertilidad de Coptos, sino a Letópolis, según se utiliza en el epíteto del Horus de Letópolis, Jenty-jem[21].

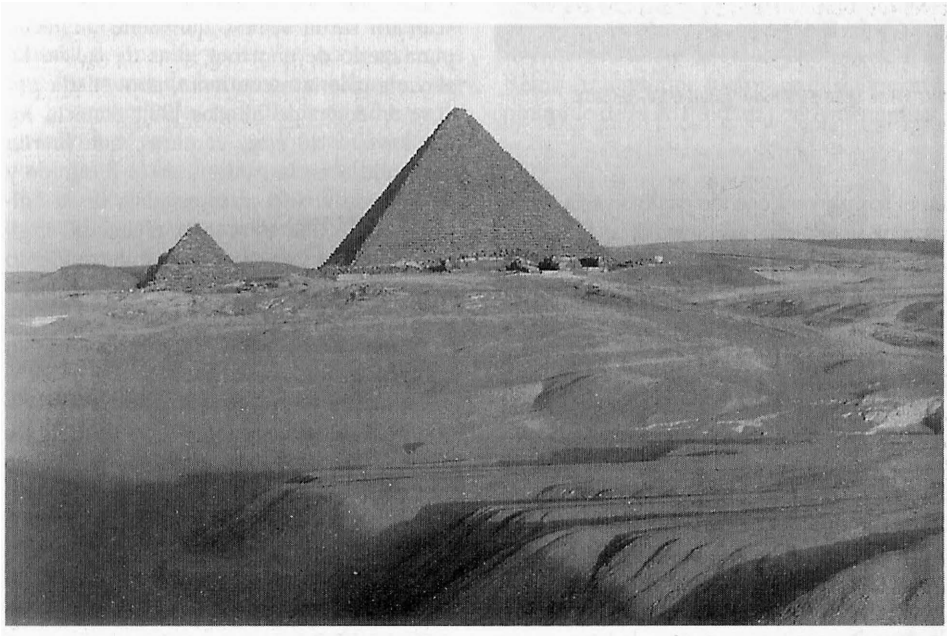
El diseño de mariposa [89C] de incrustaciones de turquesa, lapislázuli y carniola que aparece en los brazaletes de plata no parece haberse vuelto a utilizar. Sin embargo, los rosetones de flores iban a enriquecerse considerablemente en el Reino Antiguo y a proporcionar la base para los adornos de volutas vegetales que aparecen en formas nuevas en el Reino Medio. La flor parecida a la juncia de estos rosetones presenta una apariencia más natural en las que crecen junto a la charca de la pintura de Atet de Meidum [90A], pero se van a encontrar plantas similares en la escena de caza del templo de la pirámide de Sahura en la V dinastía [90E]. La forma se estilizó en el símbolo del Alto Egipto, pero sigue conservando un íntimo parecido con las plantas que crecen en el jeroglífico de la estela de Giza de Upemnofret [90C, 78]. Una vez, cuando a esta planta meridional se le une el papiro del Bajo Egipto en el lateral del trono de una estatua de Kefrén, se le da una basa con una forma de voluta [90F] como la que más tarde aparece en el extremo superior del tallo y que con frecuencia se ha llamado lirio. Ésta debe de haber sido una de las fuentes de la denominada palmeta que comienza a aparecer en el Reino Medio y se elabora en



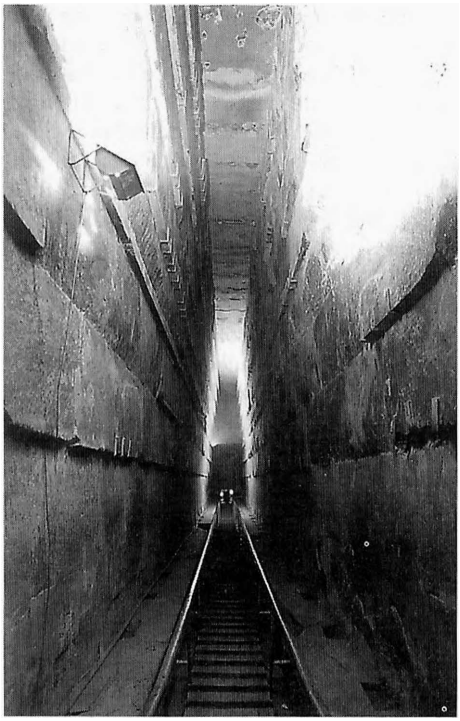
90. Formas vegetales. A) y B) pinturas de Atet, Meidum; C) jeroglífico de Upemnofret, Giza; D) corona de Nofret, Meidum; E) escena de caza de Sahura, Abusir; F) y G) estatuas de Kefrén.

la XVIII dinastía. La palma reemplaza a la planta meridional en otro de los tronos de las estatuas de Kefrén, por lo cual existe una asociación temprana de las dos plantas con elementos laterales curvos [90C]. Volutas vueltas hacia dentro en dirección a un capullo, como en el diseño de Hetep-heres [89C], se van a encontrar en los rosetones de flores más complicados de la V dinastía, donde constituyen las piezas laterales de los haces de papiros que presentan una forma semejante a la corona *Atef* asociada con Osiris. Hay bandas pintadas de verde y azul sobre los discos de una banda para la cabeza procedente de un enterramiento de la V dinastía de Giza (G 2416 D III) [89B] y se vuelven a encontrar en los rosetones de la base de un santuario en los relieves de Sahura [89A][22]. Sólo hay un corto paso desde las parejas de volutas colocadas una frente a otra en estos rosetones hasta el diseño en forma de 8 que aparece en el Reino Medio entre los motivos de espirales [206].

Los extremos de oro de los postes de la silla de mano de Hetep-heres tienen la forma del capitel de palmas conocido por las grandes columnas de granito del patio del templo de la pirámide de Abusir de Sahura, el segundo rey de la V dinastía. Parece que dichas columnas, al menos de madera, eran utilizadas al comienzo de la IV dinastía. Había basas para columnas de madera redondas en la capilla de ladrillo exterior del príncipe Anj-haf en el cementerio oriental de Giza[23]. Parte de una columna de granito con la inscripción del nombre del rey se encontró en el templo de la pirámide de Radedef, hijo y sucesor de Keops, en Abu Roash, al norte de Giza, lo cual sugiere que ya se estaban empleando columnas de piedra pesada en la IV dinastía[24]. También hay pruebas de la existencia de dos columnas poligonales de piedra caliza en una habitación de la capilla exterior de uno de los hijos de Keops en Giza (G 7310-20). No eran acanaladas, como



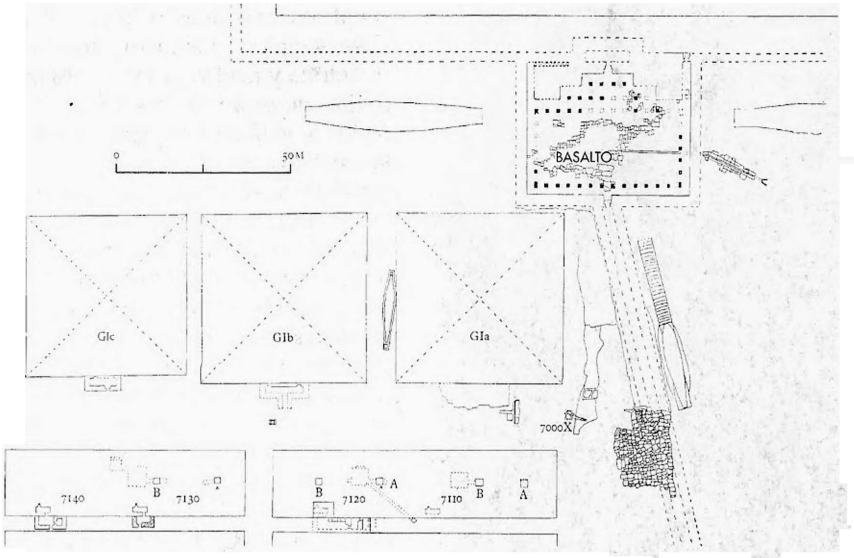
91. Giza, pirámide de Micerinos con pirámide de la reina (izquierda), flanco occidental. IV dinastía.



92. Giza, gran pirámide, galería. IV dinastía.

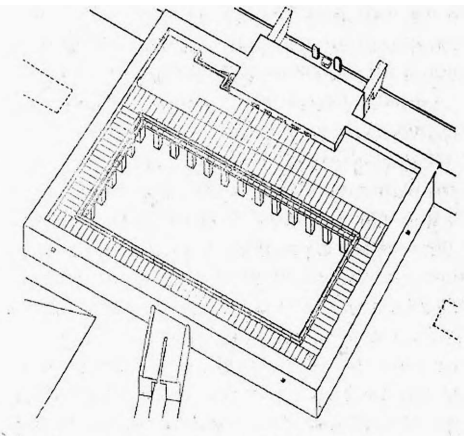
en el templo de Zoser, lo cual volvería a indicar que se estaban utilizando otras formas de soporte en la IV dinastía, además de los pilares rectangulares que aparecen solos en los templos reales de Giza.

Estos ejemplos deben tenerse en cuenta para no exagerar la sencillez absoluta de la arquitectura de la IV dinastía, que puede juzgarse ahora a partir de los monumentos funerarios. Entre ellos, el templo del valle de Kefrén produce una impresión duradera debido a la poco habitual conservación de sus muros y pilares de granito [97, 98][25]. Lo muy poco que ha sobrevivido en el Reino Antiguo de edificios de naturaleza no funeraria y las concisas representaciones de tumbas con estructuras ligeras no añaden mucho al hecho de que esas casas, edificios públicos e incluso templos continuaron construyéndose de ladrillo y madera, con algunos accesorios de piedra, como marcos de puertas y pilares[26]. Sin duda, la principal característica de los monumentos de Giza era el empleo de grandes masas simples como en las superficies pulidas y rellenadas de las mismas pirámides [91] o las grandes mastabas de piedra rectangulares y de techo plano que Keops colocó en filas regulares en los cementerios familiares que planeó al oeste y este de su gran pirámide [96]. Era la mayor de todas las pirámides, aunque la ligeramente menor de su hijo Kefrén se yergue sobre un suelo más elevado y parece igual de inmensa. La primera pirámide tiene una altura actual de 137 m, pero ha de haber alcanzado unos 9 m más cuando estaba completa con su bello revestimiento de caliza y remate de piedra. La cámara de enterramiento de granito, con su sencillo sarcófago de dura piedra, se halla a una altura inusual, sobre la denominada «cámara de la reina», que tiene un techo puntiagudo de enormes losas de caliza. La elevada galería ascendente, abovedada por aproximación de hiladas [92], conecta los dos niveles de estas cámaras, que fueron construidos en la cantería de la pirámide y pertenecen a diferentes estadios de la ampliación de una estructura planeada originalmente con una cámara de enterramiento excavada en la roca a los pies de un largo pasadizo que descendía desde la fachada norte de la pirámide[27]. La simplicidad sin adornos de estas estancias interiores de la pirámide de Keops se repite en las superficies lisas del revestimiento de granito de las paredes macizas de caliza y los pilares de granito del templo del valle de Kefrén [98]. La destreza mostrada en el manejo de enormes bloques de piedra y la precisión con la que están unidos exigen tanto respeto como la enorme escala de la construcción y son características de toda la obra de la IV dinastía en Giza.

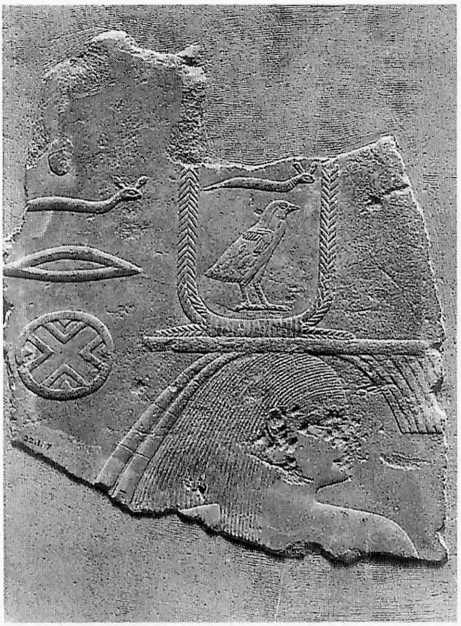


93. Giza, zona al este de la pirámide de Keops. IV dinastía. Plano.

En contra de la creencia anterior, se ha puesto de manifiesto en los años recientes que los muros de los templos reales de Giza no presentan todos superficies sin relieves de granito liso, como el interior del templo del valle de Kefrén. La limpieza del destruido templo de Keops en la base de la fachada oriental de su pirámide ha hecho posible reconstruir su plano y apariencia general [93, 94][28]. Consistía en un gran patio pavimentado en basalto con muros de piedra caliza, y estaba rodeado por un pórtico techado, sostenido por pilares de granito, que sin duda se introdujeron para proteger las decoraciones de los muros. Los fragmentos de estos relieves de caliza muestran el bajorrelieve extremadamente fino que sólo se encuentra en la obra real de la IV dinastía y comienzos de la V, como en la capilla de la pirámide media de las tres pertenecientes a las reinas de Keops (G Ib; [93])[29], las estelas-losa de Giza [78] y unas pocas capillas de personas importantes, como el visir Hemiunu y el príncipe Anj-haf. Este bajorrelieve bellamente labrado se vuelve a encontrar en diversos bloques del Reino Antiguo que fueron reutilizados en la pirámide de la XII dinastía de Amenemhat I



94. Giza, templo de Keops. IV dinastía. Reconstrucción.



95. Finca personificada. Relieve de Keops procedente de Lisht. IV dinastía. *Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*

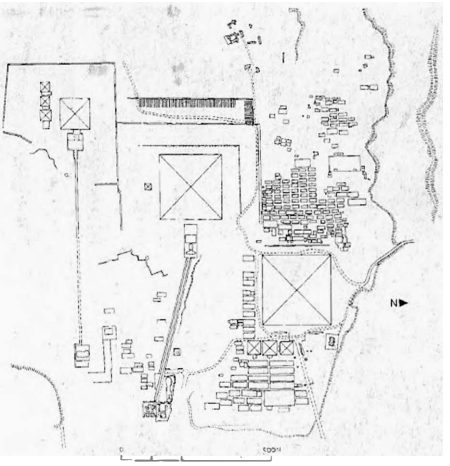
en Lisht[30]. Algunos de ellos, como la personificación de una de las fincas reales [95], llevan el nombre de Keops y puede que provinieran de este patio de su templo de Giza.

La parte posterior del patio tenía tres filas de pilares de granito que disminuían en número para formar una especie de porche que conducía a una cámara que quizás contuviera una serie de nichos para estatuas como los encontrados en el templo de Kefrén [99] y más adelante en el Reino Antiguo. Quedan pocas huellas de la construcción, pero, como en el caso de los templos de Kefrén y Micerinos, un corredor conducía desde una esquina del patio al espacio abierto dentro del muro con remate redondeado que encerraba la pirámide. Parece que aún no había un santuario techado que contuviera una estela con inscripciones en forma de puerta falsa como la que se encuentra en la sala de ofrendas de las capillas privadas de esta época y en los templos reales de la V dinastía. Esta puerta proporcionaba un medio de acceso mágico para el dueño dentro y fuera de la tumba y el palacio en el que recibía las ofrendas regulares de los sacerdotes funerarios. Esta parte importante del ritual funerario parece haberse realizado para el rey en el espacio abierto a los pies de la pirámide, quizás ante dos estelas rematadas en semicírculo como las de Meidum y Dahshur (restauradas por Ricke [94])[31].

En el patio del templo de la pirámide de Kefrén, los pilares columnas fueron reemplazados por amplios machones de granito o muros, entre los cuales había aberturas regularmente espaciadas a un corredor que recorría todo el patio. Las aberturas estaban flanqueadas por líneas verticales de inscripciones que presentaban los títulos del rey, semejantes a las que enmarcaban las entradas de la fachada del templo del valle de Kefrén. Los grandes jeroglíficos proporcionan uno de los primeros ejemplos del uso de huecorrelieve. En lugar de las grandes estatuas erguidas que en principio se restauraron siguiendo las pruebas de los emplazamientos de sus basas, ahora se piensa que había figuras sentadas de Kefrén colocadas contra los machones entre las aberturas que daban acceso desde el patio. También se ha sugerido que los muros exteriores del corredor estaban decorados con relieves de caliza sobre un friso de granito[32]. Los templos posteriores del Reino Antiguo volvieron a un tipo de patio con pilares o columnas, con la excepción del patio columnado de Sahura, que de nuevo estaba separado por un muro del corredor que lo rodeaba. El patio de Kefrén, a diferencia del de Keops, al que se llegaba directamente por una entrada desde el corredor de la calzada, contaba con un sistema de vestíbulos de entrada semejante al plano de su templo del valle [99]. En el templo de la pirámide de su sucesor, Micerinos, se simplificó en

un único vestíbulo profundo. Este templo de la tercera pirámide estaba en construcción en el momento de la muerte del rey, y su sucesor, Shepseskaf, terminó algunas partes en adobe y también construyó el templo del valle del mismo material. El templo de la pirámide fue planeado con un único gran nicho para estatua tras un pórtico como el de Keops en la parte posterior del patio, quizás para albergar la colosal figura sedente de alabastro de Micerinos que ahora se encuentra en Boston. De modo semejante, una enorme estatua sedente de granito de Userkaf, el primer rey de la V dinastía, se colocó contra un muro de su patio, si bien en este caso se omitió el peristilo en esta parte y la estatua no estaba en un nicho.

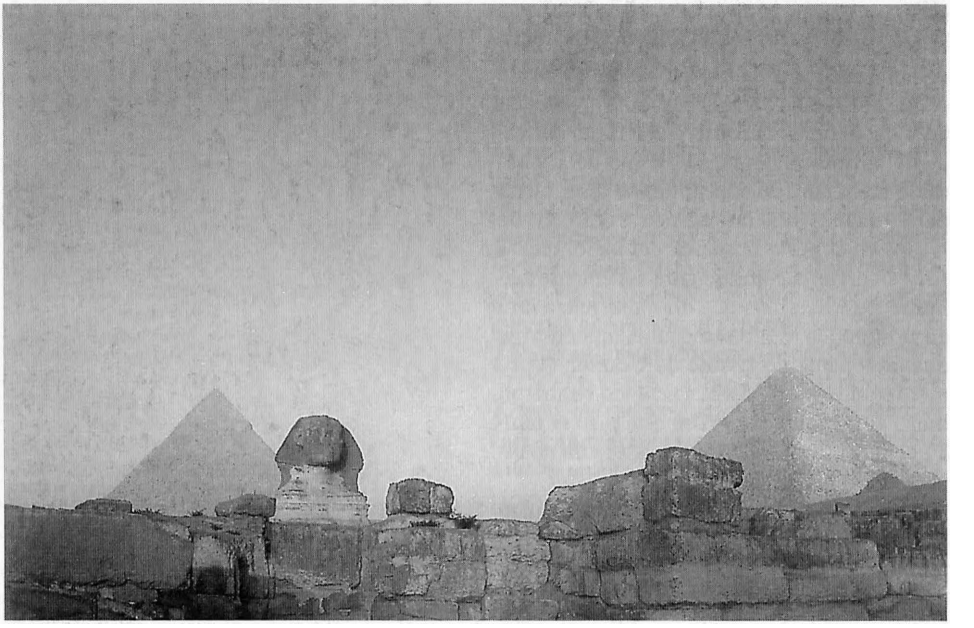
Keops construyó pequeñas pirámides para sus tres reinas al sudoeste de su templo de la pirámide. El mobiliario de la tumba de su madre, la reina Hetep-heres, se había enterrado en un pozo secreto sin ninguna superestructura y oculto bajo el pavimento de la calle que corría entre la pirámide norte de la reina y la gran mastaba doble del príncipe heredero Kauab y su esposa, Hetep-heres II. Estas estructuras aparecen en la ilustración 91 y en el plano general de Giza [96], que también muestra las grandes excavaciones en la roca para las tres barcas funerarias del rey y una menor al sur de la pirámide de la reina principal. Desde que se realizaron estos planos, se ha descubierto otra tumba barca junto a la segunda pirámide de la reina, al igual que otros emplazamientos excavados en la roca para barcos funerarios en torno al templo de la pirámide de Kefrén y al sur de la pirámide de Keops. En el último caso, las partes de madera notablemente conservadas de las naves se encontraron selladas por los bloques del techo intactos[33]. A las pirámides de Giza, como en Dahshur y Meidum, se accedía mediante largas calzadas procedentes de sus templos del valle, situados al borde de los campos de cultivo [96]. El templo del valle de Keops está enterrado bajo el poblado



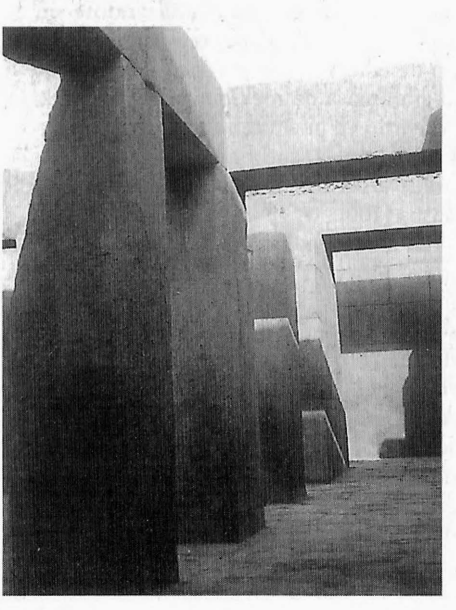
96. Giza, plano general.

actual, mientras que el plano del templo de Kefrén con fachada de granito [97-99] difiere del que construyó Shepseskaf en adobe para completar el grupo de Micerinos. El templo de Micerinos continuó utilizándose en la VI dinastía. En la V fue conectado con el grupo de edificios que se construyeron frente a la gran masa de roca que la reina Jent-kaus convirtió en una tumba con forma de sarcófago como la que Shepseskaf había construido al sur de Saqqara a finales de la IV dinastía [100].

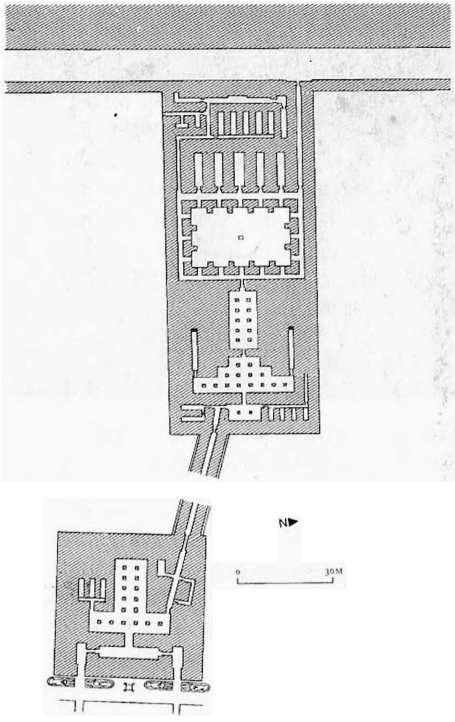
La reina Jent-kaus realizó la conexión entre las dinastías IV y V. Parece haber sido la hija de Micerinos que se casó con Userkaf y se convirtió en la madre de los reyes segundo y tercero de la V dinastía, Sahura y Neferirkara. Un bloque de casas pertenecientes a sus sacerdotes funerarios es todo lo que ha sobrevivido del disperso pueblo que, desde tiempos de Keops, se había ido extendiendo gradualmente hacia el sur al pie de la meseta desértica durante la construcción de las sucesivas pirámides. Contenía los talleres funerarios, así como las viviendas de los funciona-



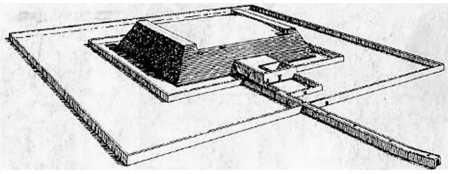
97 y 98. Giza, templo del valle de Kefrén, exterior con esfinge e interior. IV dinastía.



rios encargados de las operaciones de construcción y la administración del cementerio y sus servicios funerarios. Estos diversos edificios crecieron junto a cada templo del valle sucesivo, que en su origen constaba de un embarcadero al que se llegaba por las aguas de la inundación o por un canal cuando el caudal había decrecido. Allí llevaban las barcazas la fina piedra caliza de las canteras de Tura, al otro lado del río, y el granito de Asuán, en la primera catarata, desde donde eran arrastrados por la calzada hasta la meseta. Más tarde, cuando el corredor cubierto de la calzada y el templo del valle se habían terminado, tenían frente a ellos un sistema de terrazas y rampas semejante al que se conserva en parte en el templo del valle de Kefrén[34] y en los ejemplos de la V y VI dinastías, que servirían para facilitar el acceso al templo en barca.

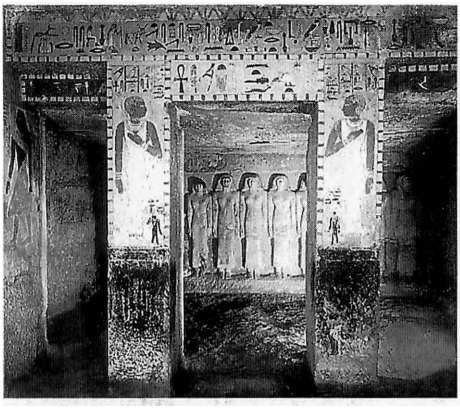


99. Giza, pirámide de Kefrén y templo del valle. IV dinastía. Plano.

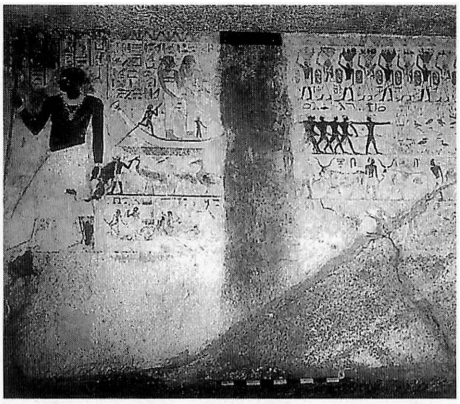


100. Saqqara, monumento funerario de Shepseskaf. IV dinastía. Reconstrucción.

Sin duda, ninguno de los sucesores de Keops contó con los medios necesarios para crear un cementerio tan grande y bien planeado como el que se halla alrededor de su pirámide. Aparece en la panorámica [91] orientada al sudoeste, presentando la gran pirámide de Keops, la segunda pirámide de Kefrén y la tercera pirámide de Micerinos (véase también el plano general de Giza [96]). Al oeste de su pirámide, Keops construyó los núcleos de sesenta y cuatro mastabas de piedra para los miembros con mayor edad de su familia y corte, incluida la de la familia del visir Hemiunu (G 4000), quien, como supervisor de todas las obras del rey, tuvo que estar al cargo de gran parte de esta construcción, así como la de la pirámide. Al este de la pirámide se construyeron ocho enormes mastabas dobles para los hijos favoritos del rey, frente a las pequeñas pirámides de sus tres reinas. Este cementerio oriental luego creció con la enorme tumba del príncipe Anj-haf (G 7150) y varias otras, mientras que algunos de los núcleos del cementerio oriental se completaron en reinados posteriores. Las familias de Kefrén y Micerinos fueron en su mayor parte enterradas en tumbas excavadas en la roca menos caras, en las antiguas canteras que rodeaban la segunda y tercera pirámides. A medida que fue progresando el reinado de Keops, las tumbas más sencillas del cementerio occidental, que se habían planeado con una capilla exterior de ladrillo en torno a una lápida o estela-losa [78] colocada en la fachada escalonada de la mastaba, se reconstruyeron con salas de ofrendas de piedra. Imitaban la capilla interior en forma de L, construida dentro del núcleo de la mastaba, que se utilizó por primera vez en las grandes tumbas de los príncipes al este de la gran pirámide. Estas capillas también tenían habitaciones de piedra exteriores en la calle. Las salas de ofrendas de ladrillo del cementerio occidental fueron cubiertas con bóvedas de cañón, utilizadas en la III dinastía junto con el arco de medio punto[35]. Las capillas abovedadas de ladrillo continuaron utilizándose en las tumbas menos caras en Giza en la V y VI dinastías, y



101. Giza, capilla de Meresanj III. IV dinastía.



102. Giza, capilla de Meresanj III: Ka-uab, Meresanj y Hetep-heres, y fincas personificadas. IV dinastía.

existe al menos un ejemplo de un pequeño domo de ladrillo en la capilla del enano Seneb, donde la transición del plano cuadrado a la bóveda redonda se efectúa mediante el uso de unos cuantos ladrillos revocados con barro en una sencillísima y pequeña versión de la pechina posterior[36].

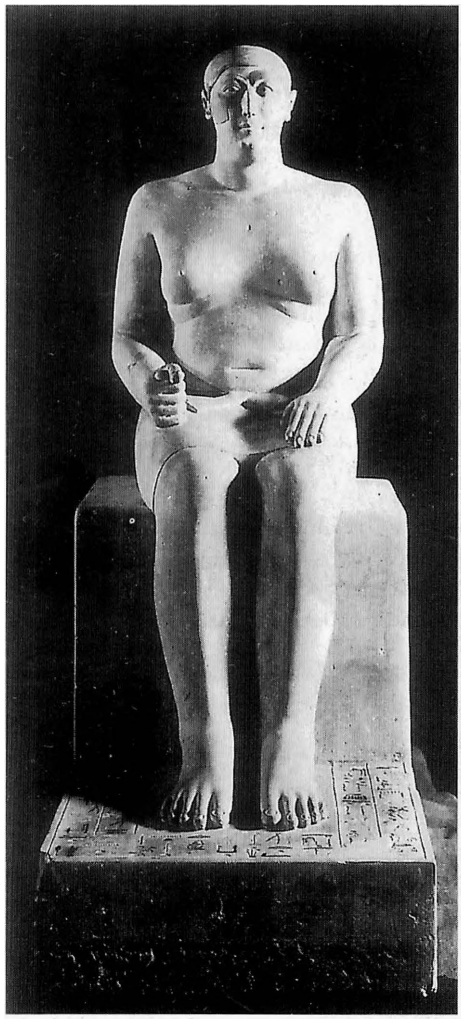
En diversos casos, los añadidos de piedra a las mastabas del cementerio occidental, así como la obra efectuada en las tumbas de los príncipes situadas al este de la gran pirámide, se dejaron sin terminar al final del reinado de veintitrés años de Keops y la ascensión al trono de Radedef, hijo suyo y de una reina secundaria. Radedef se fue a varios kilómetros al norte de Giza para construir su propia pirámide en Abu Roash, y existen indicios de una disensión familiar que inquietó al resto de la dinastía[37]. La sucesión de Radedef parece haberse debido a la muerte del príncipe heredero Kau-ab, cuya esposa, Hetep-heres II, se convirtió en reina de Radedef. Esta nieta de la primera Hetep-heres sobrevivió a sus esposos y a la hija habida de Kau-ab, la reina Meresanj III. Casó a esta hija con Kefrén y al final de la dinastía le preparó una tumba excavada en la roca espléndidamente decorada [101, 102]. De las representaciones de la familia y las inscripciones de esta tumba cabe recabar cierta noción de la carrera de esta notable mujer y de la lucha por el poder entre los hijos de las reinas de Keops[38].

Se ha creído posible reconocer las características de dos escuelas de escultura durante la IV dinastía, que se desarrollaron en los talleres reales conectados con los cementerios de Meidum, Dahshur y Giza. Ambas escuelas se esfuerzan por lograr un efecto naturalista con igual competencia técnica, pero la obra de la primera de las dos presenta una apariencia más severa, con un acabado simplificado de las superficies. El último grupo de escultores comenzó como muy pronto en el reinado de Radedef a producir en algunas de sus piezas un modelado más suave, plástico y detallado. Los dos tipos de modelado se encuentran codo con codo en el reino de Kefrén y en las estatuas procedentes del templo de Micerinos. Ejemplos característicos de la primera escuela son las estatuas de Rahotep y Nofret procedentes de Meidum y, en el reino de Keops, la figura sedente de su visir Hemiunu encontrada en una de las mastabas mayores del cementerio occidental de Giza y

ahora en Hildeshim [103]. Los ojos incrustados fueron arrancados en la antigüedad, y esta parte del rostro ha sido algo restaurada. La nariz aguileña y la forma de la boca y la mejilla bien marcada se repiten en un retrato en relieve de su capilla[39]. Los pliegues de carne del torso también presentan de forma sorprendente las características personales del hombre, mientras que el modelado de las manos y las uñas es asombrosamente natural, aun cuando este efecto se obtiene mediante los medios más simples con planos generales. Este hombre de apariencia imperiosa resulta plenamente capaz de ocuparse de los problemas de la administración y construcción que eran de su responsabilidad.

En las cabezas de piedra caliza blanca procedentes de Giza se encuentra una representación igualmente efectiva de características individuales con la misma eliminación rigurosa de detalles menores. Tienen de peculiar que no forman parte de una estatua, sino que están completas en sí mismas. En lugar de ser colocadas en la capilla o en una cámara de estatuas cerrada, como lo fueron otras estatuas del Reino Antiguo, se depositaron en la cámara de enterramiento. Parece que la intención era proporcionar un sustituto más permanente en caso de que se dañara la cabeza de la momia, que estaba envuelta en lienzo para simular la forma de la persona muerta. Sin duda, la idea de la «cabeza de reserva» se conectaba con este intento de dar al cuerpo envuelto una apariencia exterior natural, que se llevó hasta el extremo de pintar el lienzo e imitar el traje, con la adición de adornos tales como las bandas para la cabeza. El deseo de reforzar las frágiles envolturas condujo al uso de una capa de yeso que ha sobrevivido sobre algunos de los enterramientos de la V y VI dinastías, donde los rostros estaban cuidadosamente modelados sobre el lienzo que cubría la cabeza [104][40]. Estas cubiertas de yeso sin duda constituyeron la base para los estuches antropoides acartonados que se desarrollaron en el Primer Periodo Intermedio.

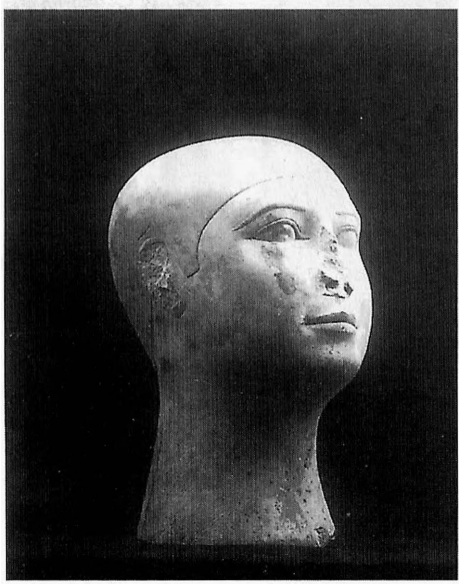
Una de las cabezas de piedra caliza más impresionantes, que evoca una personalidad definida pese a su nariz rota, es la de la princesa Merytyetes [105]. La cabeza del príncipe Sneferu-seneb [106] presenta un tipo de rostro más enjuto y huesudo que los de Hemiunu y Merytyetes. Estas cabezas, como las



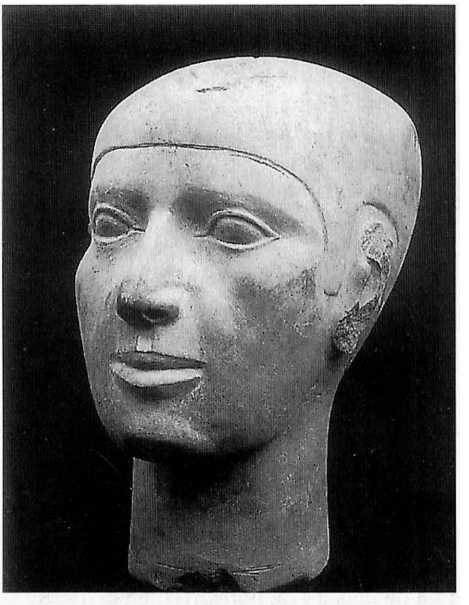
103. Hemiunu. Estatua sedente procedente de Giza. IV dinastía. *Hildesheim, Pelizaeus Museum.*

104. Máscara de yeso sobre una calavera procedente de Giza. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*

estelas-losa, representan probablemente el favor especial del rey, y se encuentran sobre todo en las primeras tumbas del campo oriental, si bien continúan de forma esporádica en la V dinastía. Su estilo se refleja fielmente en las grandes figuras de los relieves

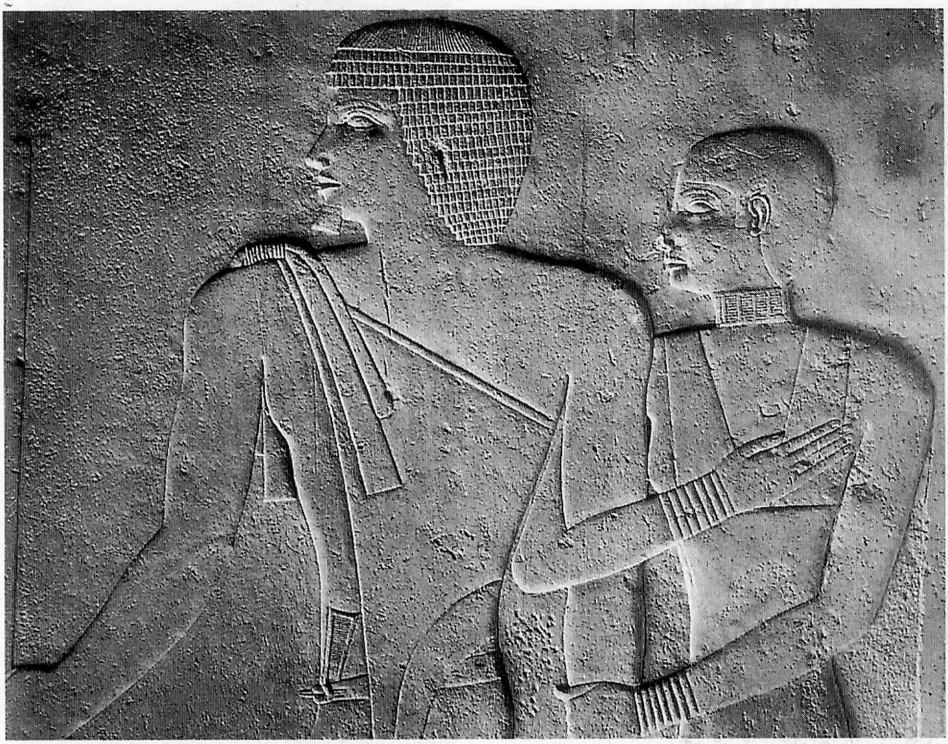


105. Merytyetes. Cabeza de reserva procedente de Giza. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*



106. Sneferu-seneb. Cabeza de reserva procedente de Giza. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*

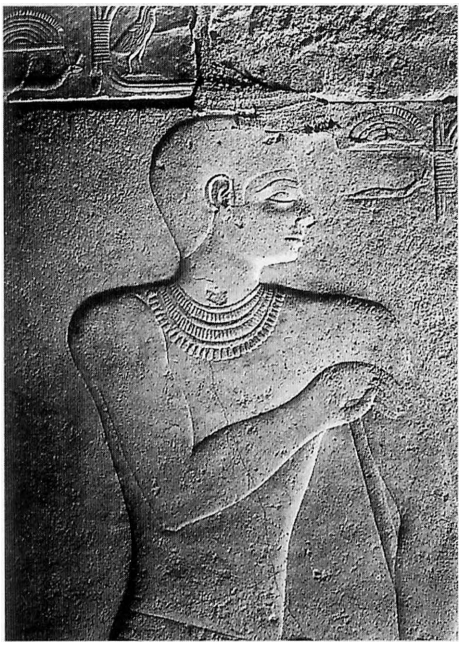
de la capilla del príncipe Jufu-jaf [107, 108]. En ellas no se trataba tanto de sugerir la individualidad del dueño, lo cual era más difícil de conseguir en relieve, dadas las convenciones empleadas para dibujar una cabeza de perfil, sino más bien de representar el ideal de belleza del Reino Antiguo para el joven o la joven. Por lo tanto, Jufu-jaf se muestra como un hombre corpulento de avanzada edad en la fachada de la capilla, como al príncipe Ka-uab en la tumba de su hermana, la reina Meresanj III [102]. En raros casos, el escultor de relieves señalaba peculiaridades individuales, como en el rostro de Hemiunu mencionado arriba o en la notable cabeza de un hombre llamado Ituesh o (Semenju-Ptah) al final de la V dinastía [132][41]. Los relieves de siguen en su lugar en la única capilla que ha sobrevivido casi intacta del final del reinado de Keops en una de las grandes tumbas



107. Giza, Jufu-jaf. IV dinastía.

del cementerio oriental (G 7140 [93], frente a las situadas más al sur de las tres pirámides de las reinas y al sur de la mastaba doble del príncipe Ka-uab, G 7110-7120)[42].

Mientras que las figuras de Jufu-ja representan el altorrelieve relativo que era un refinamiento del estilo del reino de Sneferu, las estelas-losa y los miembros de mayor edad de la familia y la corte del cementerio occidental de Keops están esculpidos en el bajorrelieve más extremo empleado en los templos reales y en unas pocas capillas muy mal conservadas, como las de Hemiunu y Anjhaf. Las estelas-losa de la princesa Nefert-yabet del Louvre, el príncipe Iunu de Hildesheim y Upemnofret de Berkeley (California) siguen conservando algo de su color[43]. Como las pinturas de Ater y los relieves pintados de la capilla excavada en la roca de Meresanj III al final de la dinastía, la lápida de Upemnofret [78] es un ejemplo de la más destacada destreza del pintor del Reino Antiguo cuya habilidad se ha apreciado poco, ya que la pérdida de gran parte de la obra mejor coloreada por el deterioro sólo nos ha dejado ejemplos fragmentarios o los productos más burdos de los talleres. El detalle preciso del fino tallado de los relieves se complementa con la pintura, como en el caso de los pelos que aparecen sobre la frente de la leona, mientras que el color uniforme se quiebra con el moteado del lomo de la



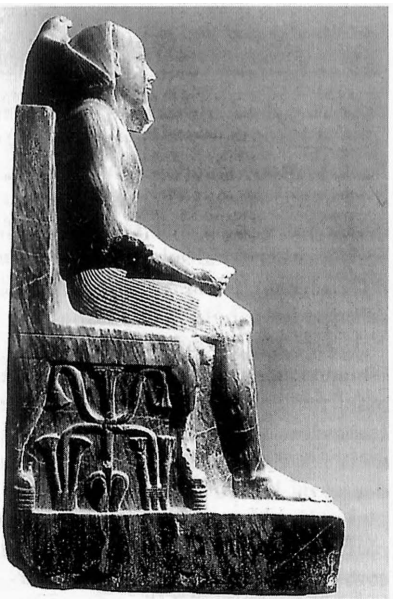
108. Giza, Jufu-jaf. IV dinastía.

está tallado para representar un *serej* con la «fachada de palacio» debajo del nombre del rey, como en la estela de Zet de la I dinastía, y al halcón suelto arriba. Así pues, el halcón es colocado rígidamente en ángulo recto con el rey sentado, en contraste con la estatua de Kefrén, donde las formas fluyen libremente una en otra, lo cual sugeriría que las tendencias formalizadoras iban ganando terreno a finales del Reino Antiguo a los impulsos naturalistas de la IV dinastía.

La pareja erguida en pizarra de Micerinos y su reina, que se encuentra en Boston [110], no estaba completamente terminada cuando el rey murió y sólo las cabezas y parte de la porción superior de los cuerpos han recibido el pulido final. Las inscripciones de la base se dejaron sin tallar, pero existen rastros de color que muestran que la pizarra verdosa estaba completamente pintada antes de ser colocada en el templo del valle por orden de

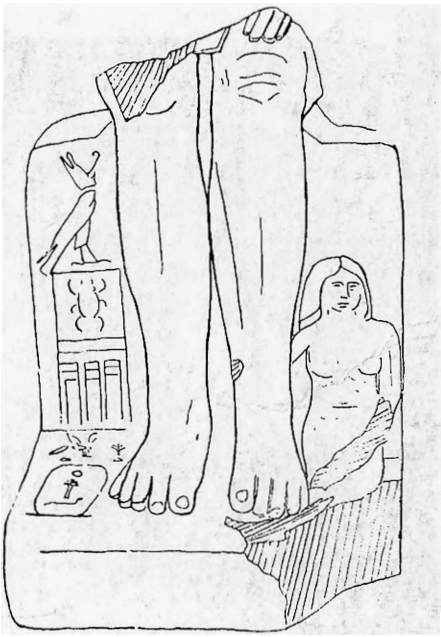
rana [79] o las pintas verdes de uno de los pájaros y los peces[44].

Las creaciones más bellas de la primera escuela de escultura se van a encontrar entre las estatuas reales de piedra dura de Kefrén y Micerinos. Una de las estatuas sedentes de diorita situadas contra los muros de granito del templo del valle de Kefrén es justamente famosa [109]. Como las estatuas erguidas de pizarra de Micerinos y su reina del valle del templo de la tercera pirámide [110], muestra el ideal de la majestad deiforme. En la estatua de Kefrén, el halcón extiende sus alas protectoras en torno al tocado real, lo cual expresa la misma idea de la identidad del rey con Horus que aparece en el halcón posado en el borde del marco del nombre de Horus real. Se declara de forma más literal en la estatuilla de alabastro de la VI dinastía de Pepi I [141], donde el respaldo del trono del rey



109. Kefrén. Estatua sedente procedente de Giza. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*

110. Micerinos y su reina. Estatua erguida procedente de Giza. IV dinastía. *Boston, Museo de Bellas Artes.*



111. Radedef y su reina. Fragmento procedente de Abu Roash. IV dinastía.

Shepseskaf. Hay algo infinitamente atrayente en el modo confiado con que esta pareja afronta la eternidad, colocando la esposa su brazo en torno a la cintura de su esposo. Este ejemplo real iba a establecer el tipo de un gran número de estatuas privadas de marido y mujer. De igual modo, un fragmento procedente de Abu Roash con la reina de Radedef sentada a sus pies [111] introdujo una forma que iba a resultar popular, con diversas variaciones, en la V y VI dinastías. Ambos son ejemplos de la nueva tendencia de juntar figuras en un grupo bien coordinado, mientras que antes las estatuas de Rahotep y Nofret y las de Sepa y Neset se habían hecho en piezas separadas. Las tríadas de Micerinos son justamente famosas por el soberbio logro escultórico que encarnan [112].

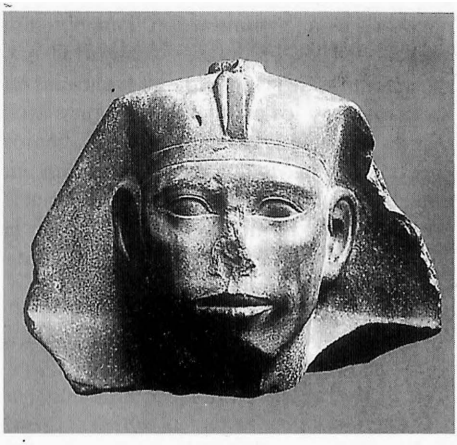
El contraste entre el modelado de las dos escuelas de la escultura de Giza puede apreciarse mejor comparando una de las «cabezas de reserva» [106] con otra pieza de forma inusual, el busto de piedra caliza pintado de rojo del príncipe Anj-haf que se encuentra en

112. Tríada de Micerinos con la diosa Hator y la personificación de un nomos, procedente de Giza. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*

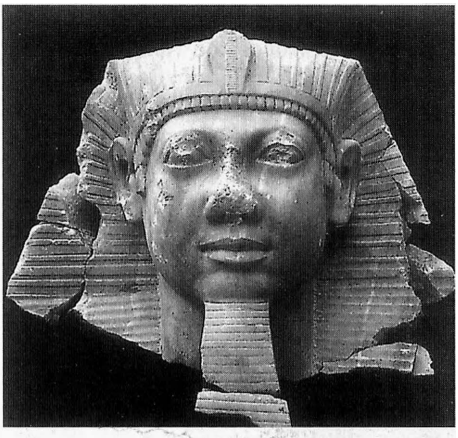
Boston [113]. Yacía en el suelo de una habitación de la capilla de ladrillo exterior de la tumba mayor del cementerio oriental (G 7510). Daba la impresión de haber caído hacia delante desde un banco bajo pegado a la pared en lugar de haber sido arrastrado fuera de la cámara de las estatuas vacía de la capilla de piedra interior[45]. Anj-haf puede haber sido un medio hermano de Keops que se convirtió en visir bajo Kefrén, en cuyo reino se construyó su tumba. Más de un indicio del modelado más suave que aparece en el busto rojo iba a encontrarse antes en la cabeza de cuarcita roja de Radedef que se conserva en el Louvre [114], donde se otorga un tratamiento similar a una zona de las mejillas y la boca. Ésta era la pieza más completa de la estatuaria destrozada que se halló en el templo de ladrillo de la pirámide de Radedef en Abu Roash, en ruinas y probablemente incompleta.

El escultor del busto de Anj-haf ha observado la estructura huesuda de la cabeza bajo la piel y ha modelado las cejas, las bolsas bajo los ojos y el pliegue del párpado superior de un modo completamente diferente al de las «cabezas de reserva», que no muestran este interés por los detalles. Un modelado incluso más suave de la carne de todo el rostro se encuentra en la cabeza de alabastro de tamaño natural de Micerinos procedente de su templo del valle y hoy en El Cairo [115]. Se parece mucho al tallado de la cabeza mayor de la gran figura sedente de Boston que, como hemos visto, quizás se ideó para el profundo nicho situado en la parte posterior

113. Anj-haf. Busto de piedra caliza procedente de Giza. IV dinastía. *Boston, Museo de Bellas Artes.*



114. Radedef. Cabeza de cuarcita procedente de Abu Roash. IV dinastía. *París, Louvre.*



115. Micerinos. Cabeza de alabastro procedente de Giza. IV dinastía. *Museo de El Cairo.*

del patio del templo de la pirámide de Micerinos[46]. La estructura huesuda de las rodillas de esta estatua se labra con el mismo interés por los planos menores y presenta el mismo contraste decidido con el modelado simplificado de la estatua de Hemiunu.

Hemos visto que las escenas de las capillas interiores de las mastabas de la IV dinastía de Giza se restringían en general a la presentación de ofrendas y alimentos funerarios, pero es evidente que había una representación de la carpintería en la capilla del largo corredor de Hemiunu (G 4000) y la pesca y la caza de pájaros con trampas aparecían en la capilla interior de Ajet-hetep y la princesa Merytyetes (G 7650), que probablemente es del reinado de Kefrén. Fragmentos de escenas de los pantanos semejantes aparecían en la capilla exterior del príncipe heredero Kauab (G 7110-7120), en las de la reina Meresanj II y Hor-baf (G 7410-7420)[47]. Sin embargo, a estas escenas se les otorgó un tratamiento más desarrollado en las tumbas excavadas en la roca de la familia de Kefrén. En la capilla de la reina Meresanj III se mantienen muy atractivas, con la pintura bien conservada sobre los muros de caliza numulítica revocados de yeso y esculpidos toscamente. Las tres habitaciones proporcionaron espacio para estatuas talladas en la roca, así como para numerosas figuras en relieve de la reina, su familia y su hogar. Esta combinación de estatuas y relieves pintados produce un efecto brillante en la gran habitación más exterior [101], donde se puede ver entre los pilares, colocada contra el muro de la estancia septentrional, la larga fila de figuras de la reina y su madre, Hetep-heres II, que preparó esta tumba[48]. Las aberturas podían cerrarse originalmente mediante puertas de madera.

También había escenas de artesanías en los muros, incluidos dibujos de muebles como los encontrados en la tumba de Hetepheres I. El mayordomo, Jemetnu, tenía una pequeña estatua tallada en roca y aparece en los relieves administrando las posesiones de la reina y su dotación funeraria. Las fincas que constituían esta dotación están personificadas en la fila de hombres y mujeres que portan ofrendas de alimentos a lo largo del

borde superior del muro oriental [102]. Todas eran propiedades de Keops, salvo una que la reina había heredado de su padrastro, el rey Radedef. En este muro sobresale la figura corpulenta de su padre, el príncipe Kauab y, detrás de él, se muestra a Meresanj y Hetep-heres en un pequeño esquife arrancando flores de papiro de un matorral que ha sido destruido por el agua de lluvia que entró en la habitación por la hendidura del ventanuco que se encuentra arriba. Parcialmente ocultas por los escombros esparcidos hay otras pinturas de las actividades realizadas en los pantanos y los campos, pero siguen recibiendo el tratamiento resumido que hemos encontrado en Meidum y no se extienden por el muro, como en el caso de los ciclos posteriores del Reino Antiguo que siguen la labor agrícola desde la siembra del grano hasta el almacenamiento de la cosecha.

CAPÍTULO 6

LA V DINASTÍA (2565-2420 A.C.)

Si Userkaf era hijo de Nefer-hetep, hija de Radedef, y se casó con Jent-kaus, descendiente del linaje de reyes principal, en este primer reinado de la V dinastía se habrían combinado las dos líneas en conflicto de la familia real de la IV dinastía[1]. Sin duda, Jent-kaus estableció la conexión entre la IV y la V dinastías, como lo había hecho la reina Nymaat-hap, la madre de Zoser, al final de la II dinastía, y Hetep-heres I, la madre de Keops, al comienzo de la IV dinastía, si bien los factores que rigieron estos cambios de dinastía siguen lejos de estar claros. Es probable que Jent-kaus fuera madre de Sahura y Neferirkara, que sucedieron a Userkaf en ese orden. Hay algunos indicios de ello en la tradición popular en la leyenda del Papiro de Westcar, que hace a los tres primeros reyes de la V dinastía los retoños del dios sol Ra y la esposa de un sacerdote de uno de sus santuarios[2]. Este relato refuerza pintorescamente la posición dominante del sacerdocio de Heliópolis y el culto a Ra en la V dinastía, que se pone de manifiesto en los registros de la construcción de templos y dotaciones, y en la introducción de templos al Sol en las necrópolis occidentales. La primera fue construida por Userkaf cerca de Abusir, algo al norte de Saqqara[3].

Resulta evidente que a la casa real la habían debilitado las rencillas familiares, el gasto de los recursos del país debido a los ingentes proyectos de construcción y el desgajamiento de las tierras del rey por la asignación de extensiones para fines funerarios a un círculo de allegados cada vez más amplio. El cargo de visir ya no lo ocupaba un pariente cercano del rey. En realidad, los grandes puestos oficiales rara vez fueron ocupados por príncipes en la V dinastía. El estrecho control personal del estado que ejercía el rey debe de haberse relajado considerablemente. En las provincias comenzaron a aparecer algunas tumbas excavadas en la roca, construidas por hombres que preferían ser enterrados en sus distritos y no cerca de la corte. Aunque su número es inapreciable, proporcionan un primer indicio de la peligrosa descentralización que iba a producirse en la VI dinastía y que llevaría a la independencia de diversos distritos provinciales, sobre todo en el Alto Egipto, al final del Reino Antiguo y en el Primer Periodo Intermedio. Las pirámides reales se planearon en escala menor y se construyeron con menos solidez. Sin embargo, el trabajo en los grandes edificios de Giza había entrenado a un número tan grande de artesanos capaces que la decoración de los templos de estos monumentos de la V dinastía fue realizada de una forma hasta la fecha no igualada.

Los azares de la conservación han empañado nuestra impresión del uso de la escultura en los templos imperiales. La cabeza de grauvaca de tamaño natural que se encuentra en El Cairo [116] y la inmensa cabeza de granito de Userkaf procedente del templo de su pirámide[4] atestiguan que el gusto por lo colosal, que se demostró espectacularmente en la esfinge de Kefrén de Giza, continuó en la primera parte de la V dinastía. Sin embargo, la gran escala del periodo precedente disminuye en la escultura y en la arquitectura, y las escasas estatuas reales restantes que han sobrevivido son más pequeñas y de menor calidad. Se siguió haciendo cierto uso de los

116. Userkaf. Cabeza de grauvaca procedente de Abusir. V dinastía. *Museo de El Cairo.*

grupos de estatuas semejantes a los del templo del valle de Micerinos[5], en los que el rey aparecía acompañado por las personificaciones de los nomos o provincias del país. Hasta el presente, sólo se conoce un ejemplo de la V dinastía, con una figura sedente del rey Sahura y el nomos de Coptos[6]. Carece de la figura protectora de la diosa Hator que aparece en las tríadas de Micerinos. Además de las estatuas reales necesarias para el ritual del dios deificado en sus templos mortuorios, existen pruebas de un uso más amplio de la escultura en los animales bellamente ejecutados que se emplean como surtidores o como algún tipo de soporte arquitectónico y en las figuras arrodilladas de cautivos atados[7]. Más claramente reconocibles como imágenes de culto son dos ejemplos de la IV dinastía rara vez mencionados de escultura animal, el chacal recostado de pizarra que representa al dios de los muertos, Anubis, procedente del templo del valle de Micerinos, que se encuentra en Boston[8], y la parte delantera de un carnero de basalto con la inscripción del nombre de Keops, que se encuentra en Berlín[9]. El último no procede necesariamente de un templo funerario, pero puesto que el nombre de Keops a veces se une mediante guión con el dios carnero Jnum (Jnum-Jufu), puede que los poderes protectores de ese dios se hayan asociado de forma particular con los templos de la gran pirámide, como lo fueron los de Hator y Bastet con el templo del valle de Kefrén, o una forma especial de Hator como Señora del Sicomoro con el templo del valle de Micerinos. El culto de Sejmet se efectuó en épocas posteriores en el templo de la pirámide de Sahura en Abusir y quizás tuviera su origen en el Reino Antiguo[10]. Por desgracia, las otras estatuas de dioses del Reino Antiguo han desaparecido con sus templos. Se demuestra que a veces estaban realizadas con metales preciosos por la mención de una realizada en electro de Ihy, hijo de Hator, en los anales de Neferirkara sobre la Piedra de Palermo[11].

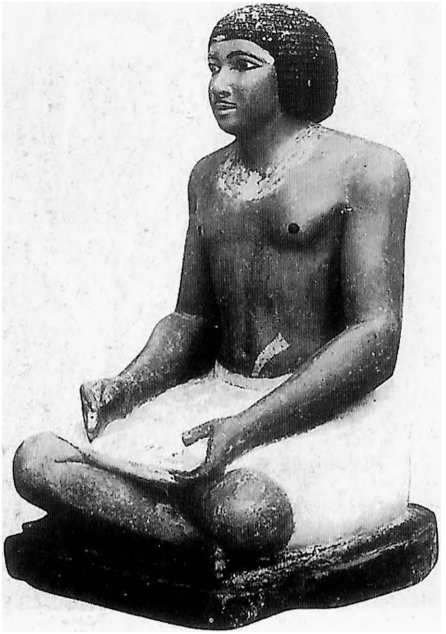
Del mismo modo que los altos puestos de la administración estaban ahora abiertos a una gama mayor de aspirantes y ya no se limitaban a los miembros de la familia inmediata del rey, puede que mucha más gente fuera capaz de recabar los servicios de los buenos artesanos para construir hermosas tumbas y proporcionarles relieves y estatuas para los muros. En los primeros años de la V dinastía se mantuvo la tradición de la gran estatua retrato que nos ha dejado obras de arte como el escriba del Louvre, las estatuas de caliza de tamaño superior al natural de Ranofer[12] y la figura erguida de madera de Ka-aper [117]. Cuando fue hallada por primera vez, esta vívida imagen de un hombre gordo y maduro se atribuyó a Sheij el Beled debido a su semejanza con la figura familiar del jefe de una aldea moderna. Las estatuas

provienen de las sencillas y anticuadas capillas de las mastabas de ladrillo construidas sobre el suelo llano al oeste de las tumbas de comienzos de la IV dinastía que continuaron el arcaico cementerio de Saqqara[13]. Grandes y hermosas piezas de escultura similares se ejecutaron en Giza para personas que mantenían fuertes conexiones familiares con el antiguo cementerio. Se había convertido en un sitio secundario una vez que los reyes, comenzando con Shepseskaf, habían regresado a la región de Saqqara para la construcción de sus monumentos funerarios. A medida que fue avanzando el Reino Antiguo, las estatuas de piedra de la mayoría de las personas privadas disminuyeron de dimensión, aunque aparece alguna gran figura de piedra ocasional, como la de Ti[14], y se siguieron esculpiendo en madera estatuas de tamaño natural. Es sorprendente que se conservara un grado tan elevado de destreza considerando la cantidad de producción de los talleres ordinarios. Asimismo, hubo una variedad creciente de tipos de estatuas, paralela a la expansión de los temas tratados en los relieves murales. En un principio, la representación de la vida cotidiana se apiñaba en la sala de ofrendas de Saqqara, que mantuvo su antigua forma cruciforme con una única ligera modificación o pasó a una forma conservadora de corredor. La misma influencia de la tradición llevó a la conservación de la capilla con forma de L en Giza, con sus simples escenas de ofrendas. Fue poco antes del reinado de Neuserra, a mediados de la dinastía, cuando el número de habitaciones interiores comenzó a aumentar, proporcionando mucho más espacio para los relieves de los muros. A finales de la dinastía, esas habitaciones y patios ya llenaban una gran parte de la superestructura de las grandes tumbas.

Hemos visto que el agrupamiento de hombre y mujer en una única estatua se había establecido en la IV dinastía [110, 111], pero ahora los hijos se añaden algunas veces

117. Ka-aper («Sheij el Beled»). Parte superior de una figura erguida de madera procedente de Saqqara. V dinastía. *Museo de El Cairo.*

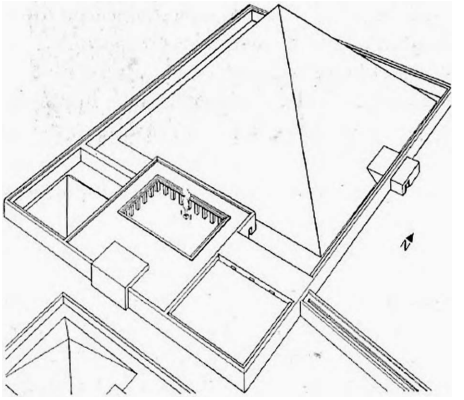
al grupo, y las posturas empiezan a variar. Al final de la IV dinastía, se colocaron unas cuantas figuras individuales en caliza de siervos preparando comida en la tumba de Meresanj III. En la V dinastía, estas figuras se hicieron populares y representaron una gama más amplia de actividades, agrupándose varias de ellas sobre una misma base. También se hicieron de madera grupos de figuras de siervos horneando y elaborando cerveza o manejando pequeños botes, pero han desaparecido casi por completo por descomposición y depredación de la termita. Sin duda, constituyen la base de las elaboradas maquetas de madera del Reino Medio. La forma de las frecuentes estatuas de escribas se había introducido en las figuras de piedra dura de Kauab, el hijo mayor

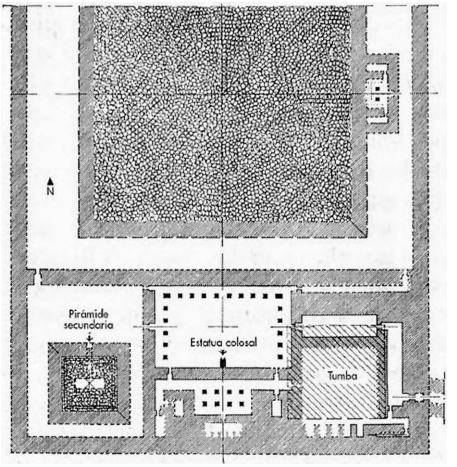


118. Giza, escriba pintado. V dinastía.

de Keops[15]. A los hijos de Radedef y Micerinos también los habían mostrado en esta actitud característica, acuclillados en el suelo con las piernas cruzadas y sosteniendo un lápiz suspendido sobre el rollo de papiro sobre el regazo. No era la postura servil de un siervo esperando a tomar el dictado de su dueño, sino que representaba una perfección muy respetada que originalmente sólo unos pocos poseían. Se ha encontrado un bello ejemplo pintado en la parte más occidental del cementerio de Giza [118], digna de aparecer junto a la escultura más hermosa de la primera mitad de la V dinastía[16]. Con sus 45,7 cm de altura, es sólo ligeramente menor que el escriba del Louvre, pero en lugar del rostro huesudo y los rollos de grasa sobre el torso de esa pieza excepcional, presenta una impresión más generalizada de juventud alerta.

Userkaf, el primer rey de la V dinastía, erigió su pirámide en el extremo nororiental del antiguo amurallamiento de la pirámide escalonada de Zoser en Saqqara. Al este de la pirámide sólo se alzaba una pequeña capilla para las ofrendas de alimentos proporcionadas al rey muerto. El despeje posterior ha mostrado[17] que este lugar para las ofrendas

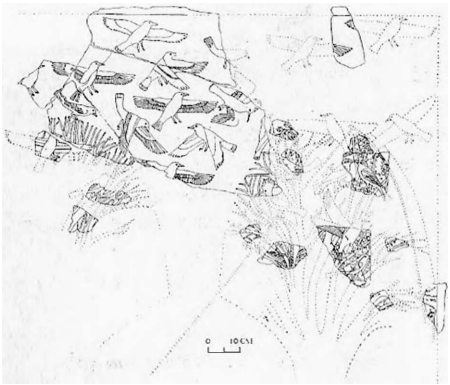




119 y 120 *(derecha)*. Saqqara, templo de Userkaf. V dinastía. Reconstrucción y plano.

121. Pájaros en un pantano de papiros. Relieve procedente del templo de Userkaf en Saqqara. V dinastía. *Museo de El Cairo.*

estaba dentro del amurallamiento y no a horcajadas de éste, como se había asumido en una reconstrucción anterior [119][18], y se accedía a él por un corredor de la zona del templo rodeada de muros del lateral sur de la pirámide, que incluía una pequeña pirámide secundaria con su patio propio [120]. Salvo por su sistema de entrada, el templo se parece al de Keops y, como en la IV dinastía, se pensó para el culto conectado con las estatuas del dios deificado. Los santuarios de las estatuas han sido destruidos, pero estaban situados a distancia de la pirámide, al sur del gran patio con su peristilo cubierto por tres lados. En el lado sur del patio, un muro cerraba el salón con pilares que había reempla-

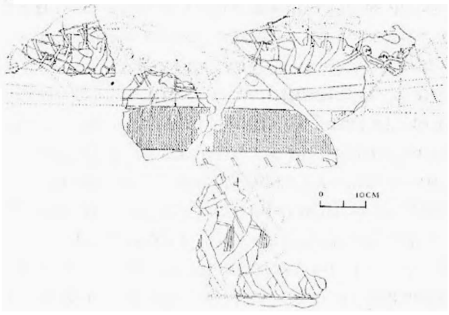


122. Saqqara, templo de la pirámide de Userkaf, escena del huerto. V dinastía.

zado al porche abierto de los templos de Keops y Micerinos. Contra este muro, frente al patio, es probable que se alzara la enorme estatua de granito de Userkaf, de la que sólo ha sobrevivido la cabeza. Se ha sugerido que la influencia del culto a Ra es la responsable de la posición peculiar del templo al sur de la pirámide, con el fin de que la sombra de ésta no cayera sobre el patio donde puede que hubiera un altar al dios Sol, según la restauración que se ha efectuado [119].

Hay indicios de la influencia del culto a Ra en el tema inusual de parte de los muy destrozados pero extraordinariamente hermosos relieves que cubrían los muros bajo los pórticos de los tres laterales del patio. La pesca a lanza y la caza de pájaros mediante el lanzamiento de un palo en un pantano de papiros, del que provienen los pájaros bellamente dibujado [121], no es sorprendente que se encuentren en un templo real. Al igual que la caza en el desierto, eran deportes en los que el rey tomaba parte y aparecen en los relieves de Sahura en el reino siguiente

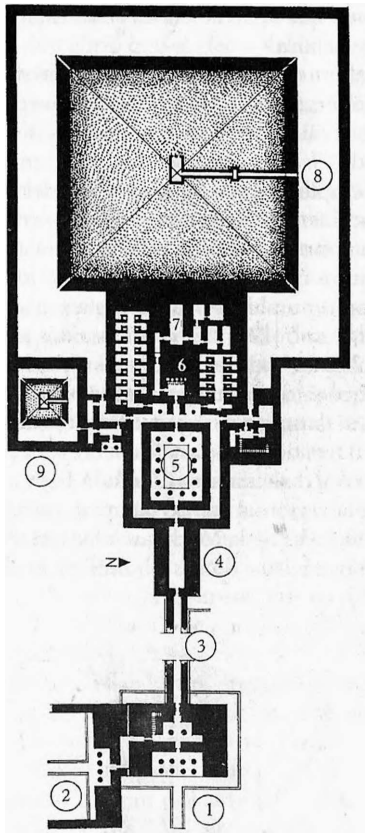
123. Saqqara, capilla de Nefer-her-n-ptah, huerto con cazadores de pájaros.



124. Saqqara, templo de Userkaf, escena de barcas. V dinastía.

en Abusir. Un significado ritual se unía al arponeado del hipopótamo que podía haber aparecido aquí como lo hizo en el templo de Pepi II de la VI dinastía y en la impresión de un sello de la I dinastía[19]. Por su parte, la escena del huerto que se ha reconstruido [122][20] resultaría más apropiada para la vida de una persona privada. Se ha lanzado una red sobre uno de los árboles para cazar a los pajarillos que diligentemente picotean las frutas redondas de color naranja. Otros pájaros revolotean en el aire sobre los árboles, como en una escena que debe de haberse copiado de ésta en la tumba de Nefer-her-n-ptah [123] o en dos de las escenas de trampas para pájaros que recuerdan esta composición aún más[21]. Aunque estas adaptaciones pertenecen a la mejor tradición artesanal de la V dinastía, no pueden igualar el hermoso espaciado que otorga el escultor real a sus formas intrincadas o la firme claridad del esculpido, semejante al de los pájaros situados sobre el pantano de papiros [121]. Aquí existe un nuevo espíritu que se expresa asombrosamente en el movimiento rítmico de los hombres que reman en un bote [124]. No se sabe que se haya vuelto a repetir algo semejante a la acción progresiva expresada.

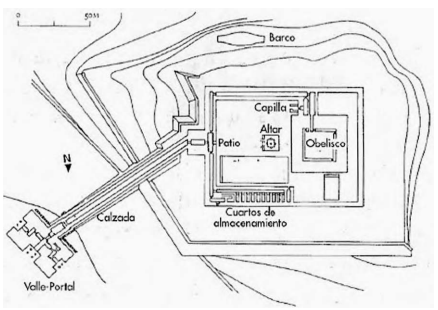
Al discutir el posible origen de las escenas de la vida, se prestó atención a la habitación que mostraba las personificaciones de las tres estaciones del año en el templo del Sol que Neuserra construyó en Abu Gurob, un poco al norte de Abusir. Bajo las enormes figuras de los espíritus de las estaciones, había agrupadas varias actividades apropiadas, como la caza, la pesca y las labores agrícolas. Se añadieron filas rígidas de plantas y animales para formar una composición con una descripción desconcertante, sobre todo en su es-

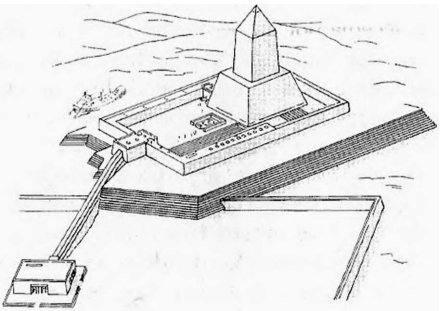


125. Abusir, complejo de la pirámide de Sahura. V dinastía. Plano. 1) y 2) embarcaderos del templo del valle; 3) calzada cubierta; 4) vestíbulo; 5) patio; 6) cámara de las estatuas; 7) santuario; 8) entrada a la cámara de enterramiento; 9) pirámide secundaria.

tado incompleto, que combina de forma peculiar elementos formales y naturalistas[22]. Puede ser que antes de que se hubiera fijado la representación de las «estaciones» de esta forma característica, que iba a repetirse en ejemplos posteriores como los de los muros del corredor de la calzada de Unas, hubiera existido una expresión anterior a gran escala de los diferentes elementos de la idea. Ésta habría sido una decoración apropiada para el gran santuario de Ra en Heliópolis y podría explicar el empleo de parte del material inusual que aparece en los relieves de Userkaf y Sahura.

Sahura comenzó un nuevo campo de pirámides en Abusir, al norte del antiguo cementerio arcaico de Saqqara y no lejos del lugar donde Userkaf había erigido el primero de los templos solares junto al borde del desierto occidental. Neferirkara y Neuserra también construyeron sus pirámides en Abusir, mientras que el último fue más al norte para encontrar un lugar para su santuario a Ra en Abu Gurob [126, 127]. Los restantes templos al sol de la V dinastía no se han encontrado, aunque se conocen los nombres de al menos seis, ni tampoco es segura la identificación de dos o tres de las pirámides del rey. El penúltimo rey de la dinastía, Zedkara Isesy, regresó a la región al sur de Saqqara, donde tres de los reyes de la VI dinastía le siguieron en la construcción de sus pirámides. El último rey de la V dinastía, Unas, seleccionó un lugar próximo al extremo sudoccidental del recinto de Zoser, y el primer rey de la VI dinastía, Teti, construyó su tumba al norte de la de Userkaf. A los templos de todos estos monumentos se accedía por calzadas desde un templo del valle bastante pequeño, con pórticos y desembarcaderos en terrazas. El templo de la pirámide de Sahura [125] introdujo una larga habitación cubierta para ofrendas de este a oeste, con una estela de puerta falsa en el muro occidental de la base de la pirámide. Algo después fue copiada en las capillas privadas. En los muros laterales, el rey era representado sentado en su banquete funerario, acompañado por pinturas y listas de alimentos y portadores de ofrendas. Este santuario estaba rodeado por cuartos de almacenamiento y se entraba mediante dos salones interpuestos desde la habitación que albergaba los nichos para las estatuas. El conjunto de estancias situadas en torno al santuario formaron a partir de entonces el templo interior que, con la pequeña pirámide ritual, se hallaba dentro del amurallamiento de la pirámide. La parte exterior del templo constaba del patio y de un profundo salón que constituía la entrada desde la parte superior del corredor de la calzada. Este plano se siguió con algunas variaciones menores durante el resto del Reino Antiguo, y volvió a ser imitado por los reyes de la XII di-





126 y 127. Abu Gurob, templo del sol. V dinastía. Plano y reconstrucción.

nastía, cuando restablecieron su capital en el norte. El patio del templo de Sahura estaba rodeado por un pórtico de columnas palmiformes de granito, al igual que el de Unas al final de la dinastía. Las columnas de granito del patio de Neuserra imitaban haces de papiros con los capullos cerrados formando el capitel. Una columna de madera en forma de loto más ligera fue utilizada por Neferirkara en la construcción de ladrillo y madera del patio de su templo, donde sólo se edificó en piedra el santuario. Las cañas de este tipo de columna de haz son redondeadas y no presentan la sección triangular puntiaguda del papiro, si bien los capullos medio abiertos de los lotos no siempre son fáciles de distinguir de los de los papiros. Una versión algo más densa de la columna de loto aparece por primera vez en la capilla del yerno de Neuserra, Ptah-shepses, en Abusir[23].

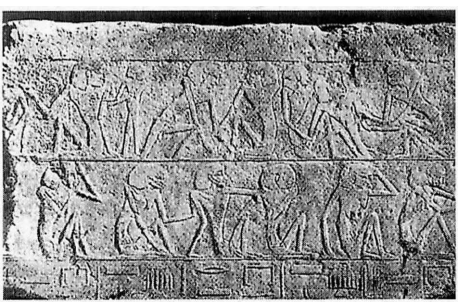
En el templo del sol de Neuserra situado en Abu Gurob, el elemento central era un obelisco achaparrado de albañilería colocado sobre una alta base de lados en pendiente [126]. A la plataforma que rodeaba el obelisco se accedía por una rampa interior. Sólo se conserva el núcleo de la base, con parte de esta rampa, y la estructura ha sido restaurada atendiendo a los determinantes jeroglíficos de los nombres de los santuarios de Ra de los reyes de la V dinastía [127]. En general, el recinto del templo constaba de un patio sencillo con un altar para las ofrendas, abierto al sol, y una zona al norte dedicada a la matanza de los animales de sacrificio y a despensas. Se accedía por un pequeño pórtico con una calzada cubierta, como en el caso de los templos del valle de las pirámides. Hay un profundo vestíbulo abierto a un corredor cubierto que recorre los lados oriental y sur del recinto hasta alcanzar los pies de la rampa que asciende hasta la base del obelisco. Es en los relieves de los muros de la última breve sección de este corredor donde se representan las «estaciones». Al este hay una pequeña capilla que contenía las más completas representaciones de las ceremonias de fundación de un templo y la celebración del festival de la renovación del reinado, el Heb-Sed[24].

Los relieves de Neuserra comienzan a mostrar un descuido en el tallado que no aparece en los de Userkaf y Sahura, los cuales mantuvieron el elevado nivel de los más bellos bajorrelieves de la IV dinastía. Los nuevos métodos de esculpido fueron en parte el resultado de experimentos que se habían realizado en la pobre piedra caliza numulítica de las tumbas excavadas en roca de Giza, donde el detalle preciso sólo podía obtenerse aplicando una capa de yeso a los muros. Se descubrió que el efecto del bajorrelieve, donde todo el fondo había sido rebajado a una profundidad leve, podía lograrse tallando sólo una pequeña zona de la piedra en proximidad inmediata con las figuras y mezclándolas suavemente con el fondo. En una ejecución apresurada, ello suponía poco más que una incisión en torno a las figuras y en todos los casos el fondo se dejaba con una superficie desigual. Cuando el muro se había pintado, estos artificios para ahorrar trabajo apenas resultaban perceptibles, pero continuaron en las obras reales y privadas incluso después de que apareciera un tipo de esculpido más pronunciado en altorrelieve hacia el final de la V dinastía. La belleza de los dibujos y la animación con la que transmiten la vida de la época la gran cantidad de relieves de finales del Reino Antiguo hace que este ligero retroceso en la destreza técnica de las obras de la V dinastía sea un asunto de menor importancia.

El templo de Sahura nos proporciona la mejor idea del gran círculo de escenas de la vida pública del rey que fueron colocadas sobre los muros del patio y en el corredor que lo rodeaba. La gran calidad de la ejecución, que recuerda mucho la de los relieves más fragmentarios de Userkaf, se pone de manifiesto en el detalle de la enorme escena de caza. El rey, acompañado por sus asistentes, domina el muro. Las flechas procedentes de

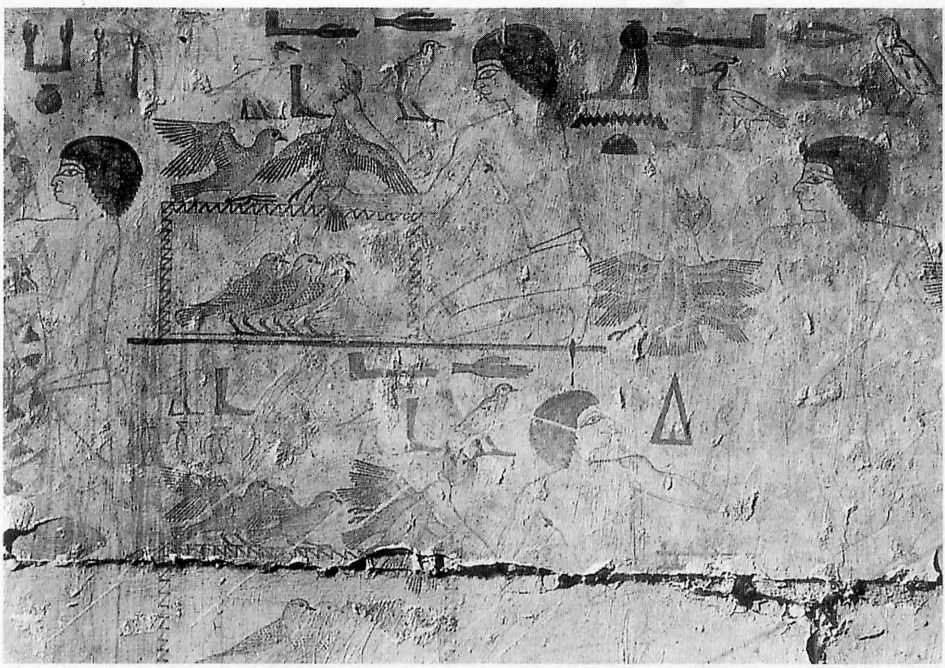
su arco hieren a la presa que ha sido conducida por los batidores a una empalizada indicada por las bandas verticales de la red. Los animales están colocados con bastante rigidez en registros horizontales situados uno encima de otro frente al rey[25]. La franja ondulante del suelo del desierto, intercalada con pequeñas plantas, sobre la que aparecen los animales, proporciona un toque natural, pero la línea base de cada registro es recta. Se trata de la típica estructuración de una gran composición mural que ya hemos visto en la escena del pantano de Meidum [77] y en la tumba excavada en la roca de Meresanj III [102], pero el rey toma parte en la acción y no se limita a observar lo que ocurre en los registros secundarios. A pesar de las divisiones horizontales, estos registros logran sugerir la amplia extensión del terreno desértico en el que se lleva a cabo la caza. Más tarde, en los Reinos Medio y Nuevo [190, 248], un dotado artista ocasional logró proporcionar un mayor sentido del terreno y unificar el conjunto eliminando las líneas de referencia rectas.

Sahura dedicó mucho espacio de los muros del patio a representaciones del sacrificio ceremonial de cautivos extranjeros y a registrar los botines de la diosa de la escritura, Seshat[26]. En su mayoría, consistían en los rebaños de ganado vacuno, ovejas, cabras y monos obtenidos por las incursiones a las tribus libias del desierto occidental. Las jarras de asas con largos cuellos y las cuentas de las montañas de Siria, que es todo lo que ha sobrevivido del botín asiático, es más probable que se obtuvieran mediante trueque o presentes propiciatorios que como pillaje o tributo reales. Sabemos que se habían realizado expediciones marítimas en busca de la muy apreciada madera de pino al puerto sirio de Biblos al menos desde finales de la II dinastía. Dicha empresa comercial está recogida en las embarcaciones egipcias de alta mar llenas de asiáticos barbudos acompañados por hombres con el título de «intérprete» que aparecen en el muro oriental del corredor transversal de la parte posterior del patio. No hay mucho que sugiera extensas campañas hacia el nordeste en el Reino Antiguo. Una es recogida por Weni en el reinado de Pepi I en la VI dinastía[27], pero una demostración ocasional de fuerza contra las tribus beduinas probablemente sería suficiente para mantener abierto el paso a las minas de la península del Sinaí. Sin duda, había comenzado la exploración de la costa del mar Rojo y se conocía la lejana tierra de Punt. Este país del incienso se extendía entre el Alto Nilo y la costa oriental de África, cerca de la desembocadura de los estrechos de Bad el Mandeb, en la región de la Somalia actual. Existe una breve mención a un viaje realizado allí en el reino de Isesy en la segunda mitad de la V dinastía[28]. Sabemos poco acerca de Nubia, pero el lucrativo comercio de caravanas por la región de las cataratas, que en la VI dinastía encontramos al control de los nomarcas de Elefantina (actual Asuán), la antigua ciudad de la frontera meridional, debe de haberse estado realizando durante un periodo considerable.

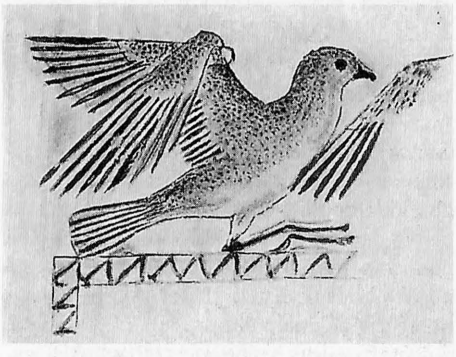


128. Saqqara, calzada de Unas, escena de hambruna. V dinastía.

Al final de la V dinastía, un bloque con hombres luchando procedente del corredor de la calzada de Unas es el primer intento conocido de representar una escena de batalla. Más tarde, dos capillas de la VI dinastía

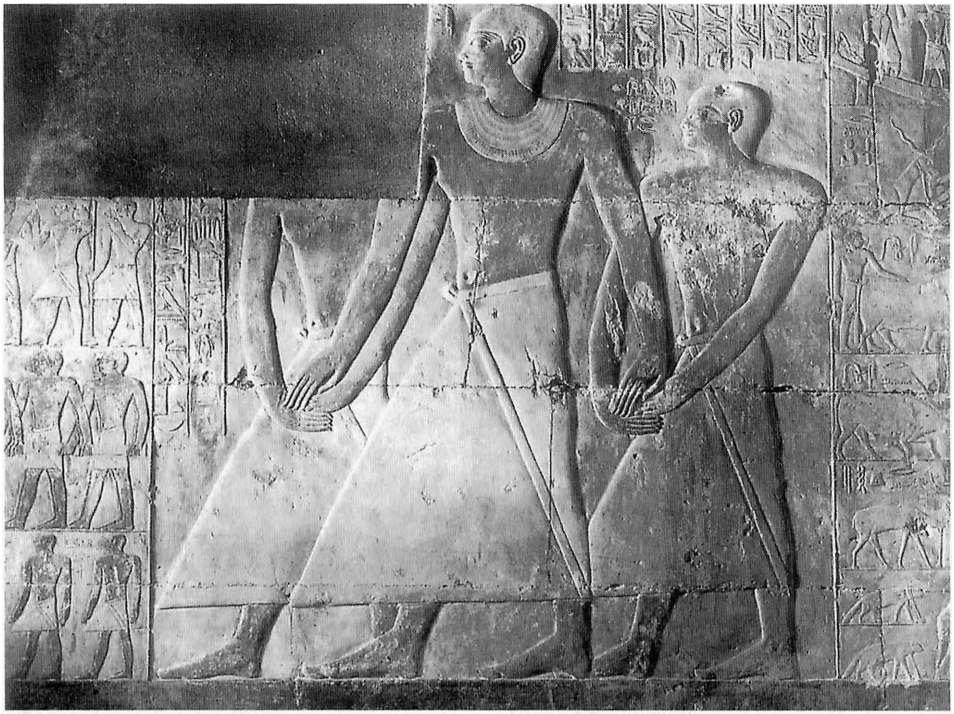


muestran a los egipcios atacando fortalezas de sus vecinos libios y asiáticos[29]. Esta declaración más explícita de lo que hasta entonces se había recogido de forma muy general es comparable a las inscripciones biográficas que en la V dinastía nos proporcionan más información sobre la trayectoria de un hombre. Algo de la naturaleza de la documentación histórica se indica en los relieves de Sahura, donde los nombres de la familia del cacique libio vencido se inscriben sobre sus cabezas. Hay que reconocer que éstos se repitieron al pie de la letra en una copia de la escena efectuada en el templo de Pepi II hacia el final de la VI dinastía y en otros templos. No obstante, existe una escena similar de registro de los hechos en las barcas de carga que traen las columnas palmiformes de granito desde Asuán para el templo de Unas entre las muy variadas escenas de este corredor de la calzada[30]. La más asombrosa de ellas es la representación de las víctimas de la



129 y 130. Saqqara, capilla de Nefer-her-n-ptah, escena de caza de pájaros, con detalle de pájaro. V dinastía.

hambruna [128][31]. Estas personas grotescamente demacradas forman un penetrante contraste con los hombres que truecan pro-



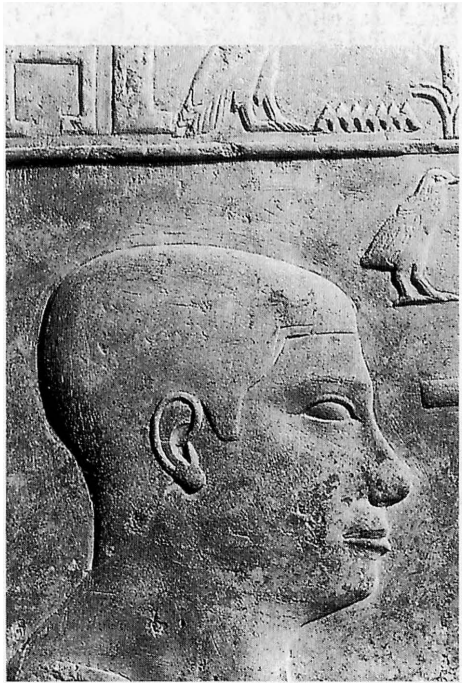
131. Saqqara, capilla de Mereruka, Mereruka y sus hijos. VI dinastía.

ductos en un mercado y las largas filas de posesiones de tierras personificadas portando ofrendas de alimentos para el rey en otras partes de los muros de la calzada. También muestran cuán diferente podía ser el artesano en el tallado final y la terminación de la superficie de una pieza muy bien concebida. Sólo se necesita comparar este relieve con los de Sahura para apreciar la variación de calidad que puede encontrarse en la obra real de la V dinastía.

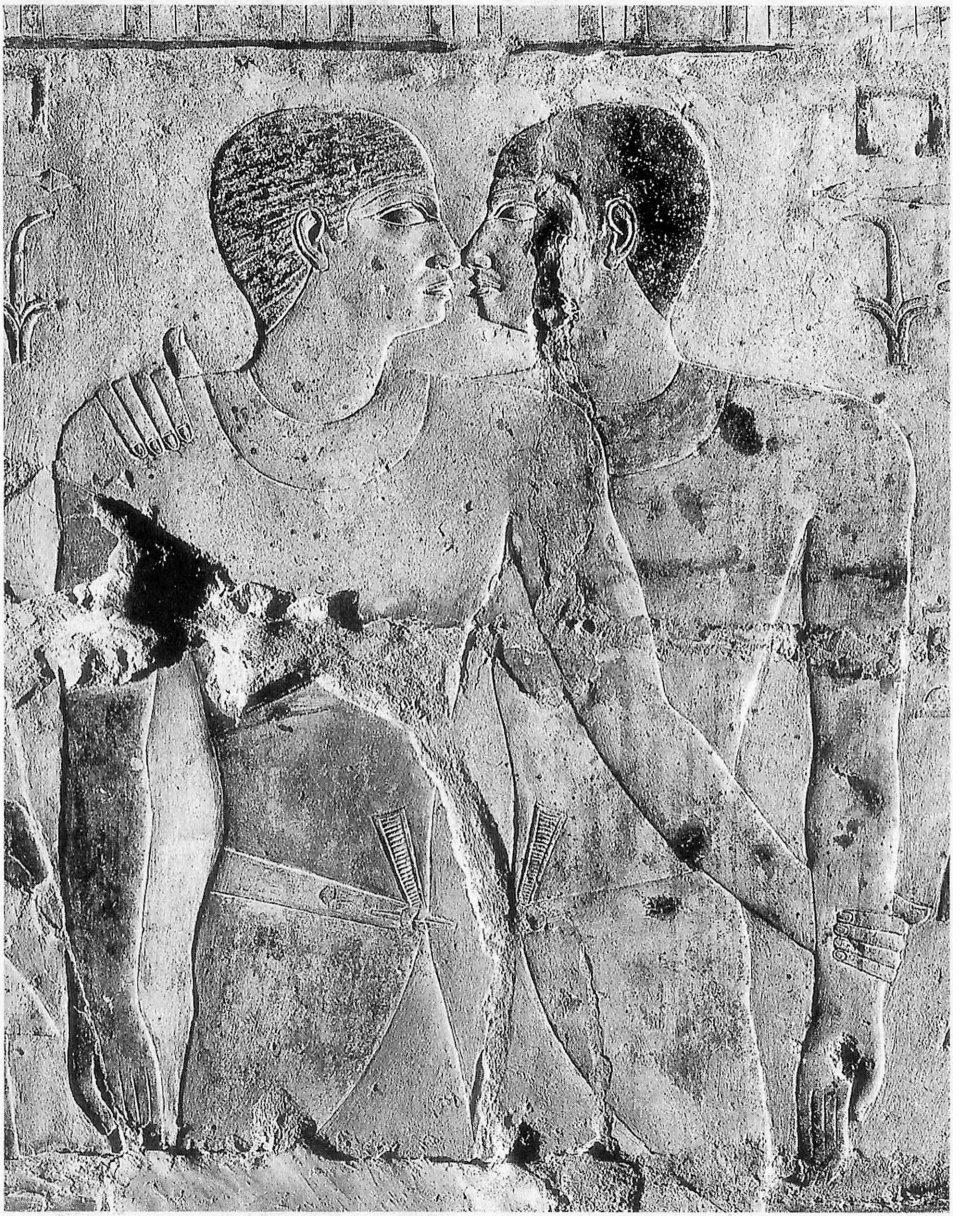
A lo largo de las muchas habitaciones de la capilla interior de la muy famosa tumba de Ti en Saqqara, a mediados de la V dinastía[32], se efectúa una excelente obra en bajorrelieve. Una decoración de calidad comparable aparece en diversas capillas más simples que siguen empleando la única sala de ofrendas interior. Se han seleccionado detalles de éstas para su ilustración debido a los soberbios dibujos preliminares que siguen quedando sobre el muro al lado del esculpido incompleto. La capilla pertenecía a un hombre llamado Nefer-her-n-ptah y fue construida en una cantera junto a la calzada de la pirámide de Unas. Hemos visto que la escena en relieve con la captura de pájaros canores en un huerto [123] representa un tema inusual del que sólo se han conservado fragmentos en el templo de Userkaf [122]. Otros pajarillos eran capturados en las redes utilizadas para aves acuáticas, y en la ilustración 129 éstas son colocadas en cajas para su transporte. A la izquierda y debajo de este grupo de figu-

ras aparecen hombres cogiendo higos. Toda esta parte del muro está dibujada en negro sobre un esbozo preliminar en rojo con una maravillosa seguridad de trazo[33]. Aunque todo este detalle se perdería ante el cincel del escultor y sería reemplazado por la pintura final de los relieves terminados, el dibujante ha salpicado la parte superior de los cuerpos de los pájaros con pequeños puntos negros [130]. Como éstos surgen sobre una capa roja y en otros lugares las amplias pinceladas rojas del esbozo original aparecen bajo el delgado contorno negro final, se obtiene un efecto extraordinario de textura e incluso de redondeamiento de los cuerpos. La aparición de un dibujo de línea y aguada se debe en parte a la práctica habitual de corregir en negro los contornos esbozados primero en rojo. Sin embargo, al mismo tiempo, es un experimento con el pincel que veremos repetido en la pintura de los Reinos Medio y Nuevo (cfr. ilustración 286 del palacio de Malkata).

Hacia el final de la V dinastía, sobre todo en las grandes tumbas de la familia y los cortesanos de Unas que se extienden cerca de su templo junto al muro meridional del amurallamiento de la pirámide escalonada, surge un cambio a un estilo de relieve más pronunciado. Un indicio de ello había aparecido en el reino precedente de Isesy en la sala de ofrendas de Ptah-hotep[34]. Se aprecia mejor en el bello grupo de Mereruka y sus dos hijos en la mejor conservada de las grandes tumbas que rodean la pirámide del rey Teti a comienzos de la VI dinastía [131][35]. El estilo se había refinado en los relieves reales, pero no se han conservado lo suficiente como para aportar una impresión adecuada de su apariencia, hasta que llegamos al último gran monumento del Reino Antiguo, el templo funerario de Pepi II. Un pronunciado tratamiento en altorrelieve, combinado con una asombrosa observación de la individualidad del propietario, surge en la cabeza de Ituesh (Semeneju-ptah) que se halla en Brooklyn procedente de una capilla de Saqqara de finales de la V dinastía [132]. El bajorrelieve no se abandonó por completo, sobre todo en el caso de los registros secundarios de la composición mural, aunque se tratan en general a una escala mayor. Varias capillas excavadas en la roca o construidas exentas al sur de la pirámide escalonada de Saqqara quedaron virtualmente selladas al acceso cuando la calzada del rey Unas fue construida; de este modo, adelantaron el final de su reinado. La más interesante de estas capillas se construyó para dos adinerados funcionarios que ostentaban los títulos cortesanos de manicuros del rey. Su relación era sin duda profesional y de amistad, y es muy posible que fueran hermanos e incluso gemelos, y que de ahí surgiera la designación popular de la capilla como la tumba de los dos hermanos. La decoración se realizó con



132. Ituesh, cabeza en relieve procedente de Saqqara. V dinastía. *Museo de Brooklyn.*



133. Nyanjjnum y Jnumhotep. Relieve procedente de Saqqara. V dinastía.

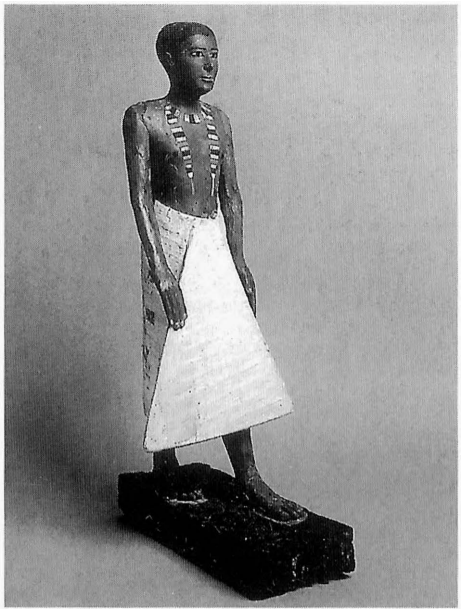
134. Saqqara, *serdab* de Mitri, estatuas de madera. V dinastía.

un sentido estricto de la simetría para dar una prominencia casi igual a los dos hombres, mostrando a cada uno de ellos en escenas paralelas. Nyanjjnum era quizás el mayor o al menos alcanzó un rango más elevado en la corte; posiblemente sobrevivió a su hermano Jnumhotep y, por lo tanto, se ocupó de la decoración. Aunque se muestra a ambos hombres en escenas paralelas con sus esposas e hijos respectivos, los dos dominan esta capilla de doble tumba con su rico y variado repertorio de escenas. En diversos lugares, los dos hombres se muestran en un estrecho abrazo [133], escena por lo demás reservada a las representaciones de un rey con una deidad o un marido y una mujer.

El *serdab* de Mitri, en una de las grandes tumbas del extremo sudoriental del amurallamiento de la pirámide escalonada, ha conservado intactas sus estatuas de madera por una feliz casualidad [134]. Había once y algunas rozaban el tamaño natural. Presentan gran variedad de tipos, incluidas figuras erguidas del hombre y su esposa, y dos en la postura de un escriba[36]. Una estatua, probablemente del dueño, lo muestra desnudo, al igual que lo hacen otras estatuas del Reino Antiguo, como la bella figura de madera conservada en Boston de Senezem-ib Mehy, visir de Unas, procedente de su tumba de Giza[37]. También había una curiosa figura más pequeña de un jorobado que no resulta visible en la fotografía de la cámara de las estatuas[38]. Al igual que en el caso de las figuras demacradas de los relieves de Unas, volvemos a encontrarnos con una representación real de defectos corporales. También va a encontrarse en estatuillas de enanos que,

135. El enano Seneb y su familia. Grupo de estatuas procedente de Giza. IV-VI dinastías.

136. Joven sin circuncidar. Estatuilla de madera. V dinastía. *Berkeley, Universidad de California, Lowie Museum of Anthropology.*



137. Methethy. Estatua de madera pintada procedente de Saqqara. V-VI dinastías. *Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery Art.*

como el jorobado de Mitri, solían ser miembros menores del hogar, aunque el enano Seneb, cuyo grupo de estatuas se ilustra [135], era dueño de una bella mastaba en Giza[39]. Once estatuas de madera es un número respetable, aunque no sea comparable con la gran cantidad de estatuas de piedra colocadas en los *serdabs* de Giza de la primera parte de la V dinastía[40]. Nos hace darnos cuenta de cuánta escultura en madera de la mayor calidad debe de haber desaparecido. Los ejemplos aislados que se conservan resultan muy instructivos. La estatua de un niño del Lowie Museum of Anthropology [136], por ejemplo, debe contarse entre las obras maestras del naturalismo. A diferencia de tantos tratamientos egipcios de los niños, esta figura aparece verdaderamente joven. Sin embargo, con demasiada frecuencia los *serdabs* de Giza estaban vacíos. A veces algunos pedazos de yeso pintado sobre el relleno de arena o la capa de yeso desmoronada de los pies y la base es todo lo que queda para mostrar que habían contenido figuras de madera comidas hacía mucho tiempo por las termitas.

Varias hermosas piezas han sobrevivido de otro grupo de estatuas de madera que, como la mayor parte de las capillas decoradas en pronunciado altorrelieve, pertenecen al cambio de la V dinastía a la VI. Su dueño, Methethy, recoge en su estela que fue honrado por Una. De las estatuas de madera conservadas de este funcionario, una de Kansas City [137] y otra de Brooklyn [138] son excepcionales[41]. La madera ha sido cubierta con yeso y pintada, mientras que los ojos están incrustados con un disco de piedra negra

colocada sobre alabastro del sencillo modo utilizado desde la primera mitad de la V dinastía. Carecen de la translucidez concedida por el cristal de roca que cubre el iris y la pupila de las estatuas de Rahotep y Nofret [80] y de Sheij el Beled [117]. La asombrosa impresión producida por el brillante colorido y la expresión vigilante no es la del Reino Antiguo. Aunque sigue aportando una cualidad naturalista, al mismo tiempo aparece un elemento de estilización no diferente del de la escultura de caliza pintada del Reino Medio [176, 177]. Desde aproximadamente la mitad de la V dinastía, también puede detectarse un cambio hacia el modelado simplificado, bastante esquemático, en algunas de las estatuas de caliza. Ello, cabe sospechar, forma parte de una tendencia general hacia el formalismo que aumenta a medida que avanza el Reino Antiguo y no tiene que ver con que la destreza esté en declive[42]. El cambio se pone de manifiesto sólo en piezas excepcionales de la V dinastía, mientras que en la VI hay tanta escultura privada que continúa apegada a las líneas tradicionales que es difícil distinguirla de las obras anteriores. Así es incluso en el caso del grupo de Methethy, del cual la estatuilla de Boston conserva el modelado naturalista establecido en la IV dinastía y tiene poco en común con las demás figuras, salvo por el nombre y los títulos inscritos en la base.

138. Methethy. Estatua de madera. V-VI dinastías. *Museo de Brooklyn.*

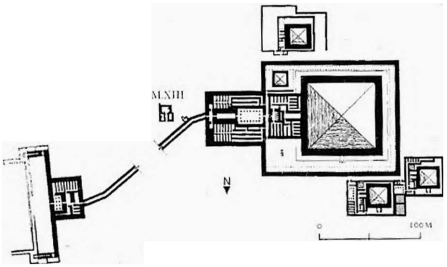
CAPÍTULO 7

LA VI DINASTÍA (2420-2258 A.C.)

Por nuestro examen de los cambios estilísticos que estaban ocurriendo hacia finales de la V dinastía, se puso de manifiesto que los monumentos de la época de Teti, primer rey de la VI dinastía, forman un grupo con los del reinado de Unas. No hay signos evidentes de repercusión política del cambio de dinastía. Al menos dos de los dueños de las tumbas magníficamente decoradas cercanas a la pirámide de Teti continuaron prestando su servicio desde el reinado precedente. La inscripción biográfica del visir Kagemni declara que había ocupado el cargo con Unas, mientras que ese rey representaba a Neferseshem-ptah entre los cortesanos en los muros del corredor de la calzada. Los relieves de la capilla de Mereruka son de mayor calidad, pero continúan el mismo estilo que los ejecutados en los últimos años del reinado de Unas. Al igual que en las tumbas de la familia de ese rey, las habitaciones llenan casi la totalidad de la superestructura de la mastaba. Los reyes de la VI dinastía continuaron la costumbre iniciada por Unas de inscribir en los muros de las estancias de enterramiento las largas columnas de expresiones religiosas, ritual antiguo y hechizos conocidos como los Textos de las Pirámides. Hacían uso de las creencias solares y osiríacas para asegurar el bienestar del rey tras la muerte. Aunque estas cámaras de enterramiento reales se han limpiado y copiado los textos, los templos de las pirámides de Pepi I y Mernera no se han excavado hasta fecha reciente. El templo de la pirámide de Teti estaba muy deteriorado, pero seguía el plano del de Unas y en lo esencial se asemejaba al de Pepi II [139][1]. En la pirámide de este último rey, en el sur de Saqqara, fue posible reconstruir el sistema de rampas y terrazas que se construyeron en el templo del valle [140], a las cuales parecen haberse anticipado en el templo del valle de Unas.

El grupo de la pirámide de Pepi II fue investigado en su conjunto por Gustave Jéquier[2], que reconstruyó minuciosamente las decoraciones fragmentarias de este último gran monumento del Reino Antiguo. Muestra que algunos de los ciclos de las escenas de la vida pública del rey se continuaron. De hecho, el botín libio fue copiado de Sahura y Neuserra, incluso hasta los nombres de la familia del cacique conquistado. Se dedica mucho espacio a ceremonias religiosas y a la asociación del rey con los dioses, mientras que el santuario mantiene las representaciones del banquete funerario. El esculpido ofrece un refinamiento del estilo pronunciado que apareció a finales de la dinastía anterior, y en unos pocos lugares se conservó el detalle pintado con una delicadeza excepcional. Nunca se sospecharía por la belleza de esta obra que el final del reinado, que fue uno de los más largos de la historia, contemplaría un declive desastroso de las artes y el derrumbamiento político del Reino Antiguo.

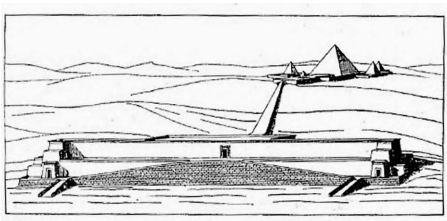
Hay una reducción drástica de los elementos naturalistas que habían aparecido en los templos desde la época de Userkaf hasta la de Unas. No se encuentra nada semejante a las variadas representaciones de la vida del país que aún revestían los muros del corredor de la calzada de Unas. El arponeado del hipopótamo del vestíbulo se reproduce como un rito ceremonial. Puede que fuera el



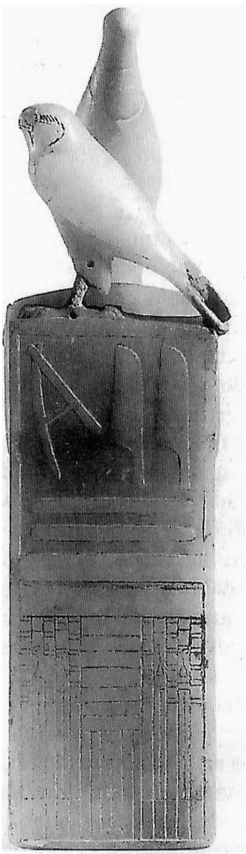
139. Saqqara, complejo de la pirámide de Pepi II. VI dinastía. Plano.

método tradicional de presentar dicho tema[3], puesto que sólo cabe sospechar de la existencia anterior de esa escena por fragmentos de Sneferu y Userkaf, aunque aparece en la impresión de un sello de la I dinastía. Sin embargo, la caza en el desierto se reduce a una fórmula similar. Pepi II hiere a un antílope con una maza, como si estuviera sacrificando al animal en lugar de cazarlo en un marco más natural[4]. Los registros de caza en el templo de Sahura se han reducido a una única línea de animales y plantas muy pequeños, colocados contra una franja de tierra desértica en la base del muro. Es como si un jeroglífico que transmitiera la idea de la caza en el desierto hubiera sustituido a toda la escena.

Como queda tan poco de los relieves anteriores de la VI dinastía, no podemos seguir los pasos que condujeron a esta modificación



140. Saqqara, templo del valle de Pepi II. VI dinastía. Reconstrucción.



141. Pepi I. Estatuilla de alabastro (parte posterior). VI dinastía. *Museo de Brooklyn.*

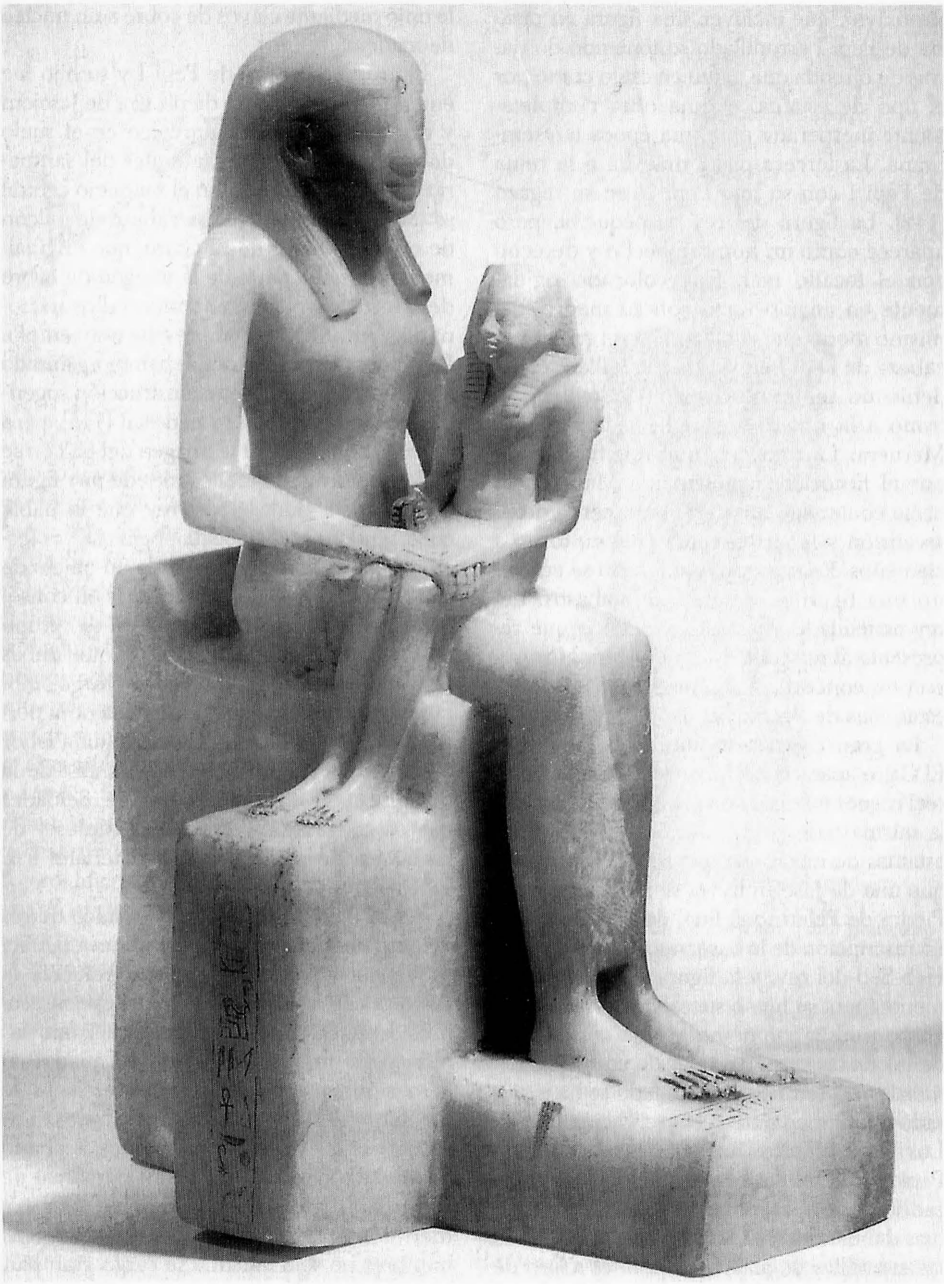
del tema representado en el templo de la pirámide y sólo cabe señalarla como otro ejemplo de las tendencias formalizadoras del periodo. Se le ha prestado atención al comparar al halcón protector de la estatua de Kefrén [109] con la pequeña figura de alabastro de Pepi I vestido con el traje de Heb-Sed con el halcón que se yergue sobre su nombre de Horus en el respaldo del trono [141]. Es una de las tres notables estatuillas del museo de

Brooklyn[5], que incluyen una figura en pizarra de Pepi I arrodillado sosteniendo dos jarras de ofrenda que, tanto en estilo como por el tipo de estatua, es una obra completamente inesperada para una época tan temprana. La tercera pieza muestra a la reina de Pepi I con su hijo Pepi II en su regazo [142]. La figura del rey es pequeña, pero aparece como un hombre hecho y derecho con el tocado real. Está colocado rígidamente en ángulo recto con su madre, del mismo modo que el halcón se yergue tras la cabeza de Pepi I en la otra estatuilla. Pepi II debió de ser muy joven cuando llegó al trono a la muerte de su hermano mayor, Mernera. La tradición que nos ha llegado por el historiador ptolemaico Manetón lo hacía contar seis años en el momento de su ascensión y le atribuía una vida en torno a cien años. En su templo funerario se encontró una figurilla desnuda de alabastro del rey acuclillado en el suelo[6]. Puede que represente al rey niño como el joven Horus y está en concordancia con el espíritu de las estatuillas de Brooklyn.

La gran estatua de cobre de Pepi I de El Cairo aparecía acompañada por una figura real menor colocada de pie al lado de ésta en la misma base [143, 144]. Son las primeras estatuas de metal que han sobrevivido, aunque una de Jasejemuy ya se menciona en la Piedra de Palermo al final de la II dinastía[7]. La inscripción de la base menciona el primer Heb-Sed del rey, y la figura menor posiblemente fuera su hijo o sucesor, Mernera. Este grupo podría conmemorar una corregencia de los dos reyes. El estado de corrosión del metal que oscurece el modelado se ha mejorado ahora mediante la conservación (1997). Los largos y estrechos ojos incrustados de Pepi I sugieren las mismas tendencias estilizadoras que aparecen en algunas de las estatuas de madera y en las formas estilizadas de las estatuillas de alabastro, pero el rostro de la figura es más redondeado, y la nariz, prominente y carnosa. Se dio forma al metal y se le unió mediante clavos de cobre a un núcleo de madera[8].

El grupo de cobre de Pepi I y su hijo fue enterrado con la figura de pizarra de Jasejem y un león de cerámica arcaico en el suelo de una de las cámaras laterales del santuario de Hieracómpolis[9]. En el santuario central se encontró la maravillosa cabeza de halcón de oro del Museo de El Cairo, que originalmente formaba parte de la imagen de cobre del Horus de Nejen, el antiguo dios nacional del Alto Egipto que presidía este templo. Las partes de cobre nunca se han reorganizado siguiendo las líneas de reconstrucción sugeridas por la figura con su pedestal [145], pero sobre la base frente a la imagen del halcón se hallaron las marcas de los pies de una figura pequeña, sin duda la del rey que la había consagrado y se colocaba bajo su protección[10]. La creación en metal de un objeto de culto tan complicado parece estar en consonancia con la osada manufactura del grupo de Pepi I y era razonable asumir que ambas fueron de la misma fecha. Sin embargo, ahora parece definitivo que parte de la obra pertenece al Reino Nuevo. La espléndida labor de la cabeza de oro habla en nombre de la magnificencia de las estatuas de deidades que otrora se irguieron en los templos y de las cuales tan pocas pruebas materiales han sobrevivido.

Pepi I hizo un matrimonio político que le aseguró la fidelidad de una poderosa familia provinciana de Abidos, lo cual refuerza la importancia que el Alto Egipto estaba asumiendo en la escena política, así como las numerosas tumbas decoradas excavadas en la roca que se encuentran en las cercanías de las diferentes capitales de los nomos. Los reyes de la VI dinastía habían acabado dependiendo sobre todo de los nomarcas de Elefantina, situada en la antigua frontera meridional de la Primera Catarata. Estos hombres no sólo tenían a su cargo gran parte del trabajo de las canteras y el transporte del granito de Asuán para los monumentos

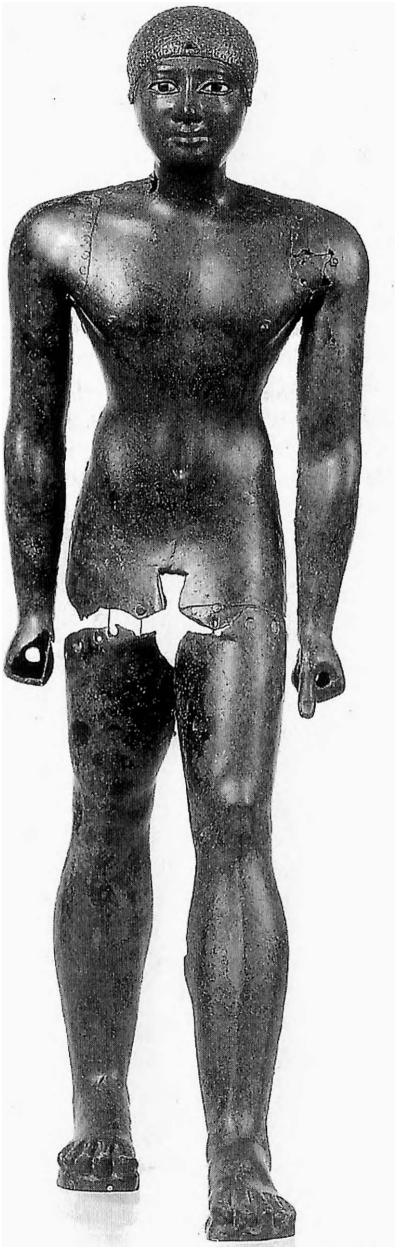


142. Pepi y su madre. Estatuilla de alabastro. VI dinastía. *Museo de Brooklyn.*

reales, sino que organizaban el lucrativo comercio de caravanas que iba ampliándose más al sur hasta Sudán. Aunque cabe dudar que los hombres del Reino Antiguo hubieran penetrado hasta tan lejos, se encontraron fragmentos de vasijas de piedra con los nombres de Pepi I, Mernera y Pepi II en el nivel inferior de los edificios del Reino Antiguo de Kerma, en la provincia de Dongola, cuyo equivalente serían los fragmentos de vasijas similares con los nombres de reyes del Reino Antiguo que forman parte de las pruebas del comercio con el puerto sirio de Biblos. Algunos de los nomarcas de Elefantina mencionan participar en el comercio marítimo con la costa siria, así como en viajes por el mar Rojo hasta Punt. Estas expediciones partían desde un lugar próximo al moderno Qoseir, en la costa del mar Rojo, punto de embarque situado al término de la antigua ruta del desierto que salía de Coptos y atravesaba Wady Hammamat, y que también daba servicio a las importantes canteras de piedra de esta zona del desierto oriental. La visita estatal de Mernera para recibir a los caudillos nubios en Asuán es un signo del interés del gobierno en las expediciones hacia el sur que se realizaban en parte mediante barcos fluviales y en parte mediante caravanas de burros por rutas del desierto occidental. En el reino de Pepi II, sabemos de escaramuzas con las tribus meridionales y asimismo de dificultades en la costa del mar Rojo. Parecen haberse mantenido relaciones pacíficas con Siria, pero en el reinado de Mernera, Weni el Viejo organizó una serie de expediciones militares, preocupado sobre todo por proteger el acceso a las minas del Sinaí. Sin embargo, la última de ellas supuso el transporte de tropas por mar hasta algún punto que debía estar en Palestina. En esta aventura se emplearon mercenarios de las tribus nubias[11].

Mernera intentó contener a las poderosas familias provincianas haciendo a Weni el Viejo, el fiel funcionario de su padre, gobernador del Alto Egipto con poderes especiales sobre los veintidós nomos. En una jugada similar para prevenir que los gobernantes hereditarios se hicieran fuertes en una provincia, envió de la corte a un hombre llamado Qar para que fuera el nomarca de Edfú. Mernera podía confiar en el apoyo del nomos tinita a través del hermano de su madre, Zau. Tras la muerte de Mernera, Zau fue visir durante la minoría de Pepi II. De las antiguas familias menfitas que seguían conservando posiciones importantes en la corte, había una sobre la cual había recaído el título de supervisor de todas las obras del rey desde los tiempos del favorito de Isesy, Senezem-ib-Yenty. Su hijo había sido visir de Unas y sus descendientes continuaron siendo enterrados en el grupo de los monumentos familiares de Giza, cerca del extremo noroccidental de la gran pirámide, hasta la

143. Pepi I. Cabeza de estatua de cobre procedente de Hieracómpolis. VI dinastía. *Museo de El Cairo.*

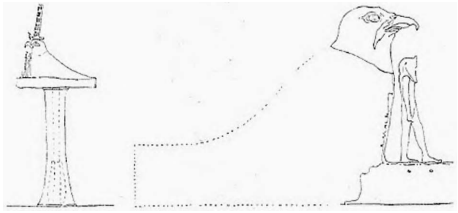


144. Estatua de cobre procedente de Hieracómpolis. VI dinastía. *Museo de El Cairo.*

época de Pepi II. En el reinado de Pepi I, Nejebu dejó una inscripción biográfica mencionando construcciones reales como las acometidas por su abuelo, Yenty. Bajo su segundo nombre, Mer-ptah-anj-meri-ra, lo encontramos en las canteras de Hammamet con un hijo que heredó su cargo. Este hijo, Impy, aparece entre los cortesanos en el templo de Pepi II y también fue enterrado en Giza[12].

Así pues, el Reino Antiguo mantuvo una apariencia próspera hasta el final, si bien podemos ver que el surgimiento de la nobleza provinciana en el Alto Egipto coincidió con el empobrecimiento gradual de la casa real[13]. Las construcciones emprendidas a expensas reales y los innumerables templos y dotaciones funerarias exentos de impuestos fueron agotando los recursos del rey. Puede contemplarse el lugar que el comercio exterior había asumido en la economía del estado por las lamentaciones de Ipu-ur. Entre las calamidades que enumera ocurridas con el quebrantamiento de la ley y el orden al final del Reino Antiguo está el hecho de que los hombres ya no navegaban hasta Biblos[14]. Ya no se disponía de pino y aceite para el embalsamamiento y en ausencia de los artículos del extranjero, la llegada de la gente de los oasis con esteras rojas y pájaros parecía importante. Estos contactos con tierras extranjeras no habían producido efectos visibles sobre el arte y la artesanía egipcios. Sólo cabe señalar unas cuantas vasijas de cerámica sirias, sobre todo jarras aceiteras de dos asas de cerámica peinada, como importaciones reales. La mayoría se encontraron en Giza, y continúan desde el reinado de Keops hasta la época de Pepi II[15]. Probablemente, los vecinos de Egipto tenían poco que aportar, aparte de las materias primas de sus tierras, sobre todo minerales y madera. Con el derrumbamiento del gobierno menfita, sabemos de incursiones de asiáticos en el delta. Hay poco que sugiera que estos pueblos llevaron consigo algo con lo que contribuir a la civilización

superior del valle del Nilo. Por su parte, Egipto ha de haber influido las culturas en desarrollo de Palestina y Siria[16]. Durante el Reino Antiguo, parece que Mesopotamia se mantuvo separada de Egipto por demasiadas barreras para que se hiciera sentir algún intercambio de influencias. Ahora se pone en tela de juicio si la influencia de Egipto sobre Creta afirmada desde hace tanto tiempo puede haber existido antes del término del Reino Antiguo[17]. Sin duda, Biblos parece haber sido un vínculo de conexión entre los dos países. Debe recordarse que Keftiu, que probablemente era el nombre egipcio para Creta, se menciona por vez primera en el mismo pasaje de las lamentaciones de Ipuur que hacen referencia a la ausencia de navegación a Biblos. El extenso comercio marítimo de finales del Reino Antiguo habría sido más favorable para el establecimiento del contacto con Creta que la confusión y pobreza prevalecientes durante el Primer Periodo Intermedio.



145. Halcón procedente de Hieracómpolis. Oro. XVIII dinastía. Reconstrucción. *Museo de El Cairo.*

TERCERA PARTE

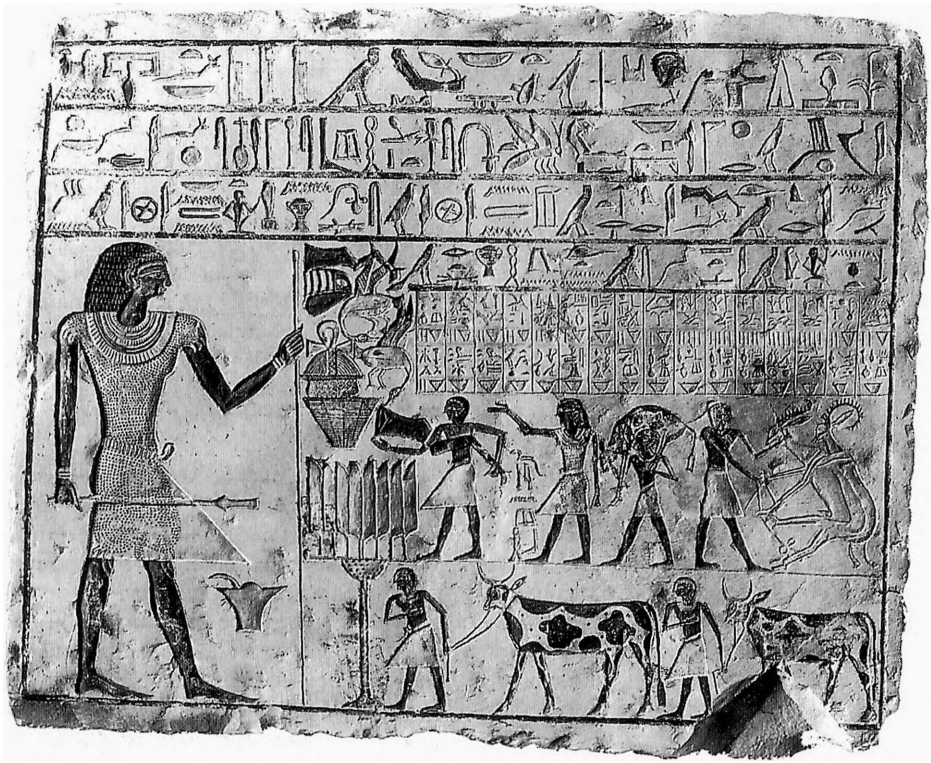
ASCENSIÓN Y DERRUMBAMIENTO DEL REINO MEDIO

CAPÍTULO 8

EL PRIMER PERIODO INTERMEDIO: VII-X DINASTÍAS (2258-2052 A.C.)

No sabemos exactamente qué acontecimiento político fue la causa inmediata del derrumbamiento del Reino Antiguo. La disminución de poder de la familia real resulta dolorosamente evidente al término de la VI dinastía. Un breve periodo de confusión, sin duda una especie de interregno conocido como la VII dinastía, fue seguido por los débiles reyes de la VIII dinastía, que hicieron cierto intento de continuar con las tradiciones menfitas. Por los decretos colocados en el templo de Coptos, podemos ver cuán dependiente era el trono del apoyo de una poderosa familia provinciana[1]. El ascenso de los gobernadores de Heracleópolis, que se extendía al sur de Menfis cerca de la entrada al Fayum, fue lo que realmente puso fin a la casa real menfita. Los gobernantes de Heracleópolis de la IX y X dinastías expulsaron a los asiáticos y restablecieron el orden en el delta. No poseían más que el control nominal en el sur incluso en las provincias centrales de Egipto. Nuestra mejor percepción de los acontecimientos ocurridos en esta época tan oscura es durante el periodo de Intef I, una vez que hubo establecido la XI dinastía en Tebas, hacia 2130 a.C. Por entonces, el territorio tebano se extendía hasta el nomos tinita. La lucha comenzó en torno a Abidos, que el príncipe de Assiut trataba de mantener para Heracleópolis en la lucha que iba a ocasionar la conquista del norte por parte de Nebhepetra Mentuhotep y la unidad del país hacia 2050 a.C. Así pues, la primera parte de la XI dinastía en Tebas corre parejas con la X dinastía durante este periodo del surgimiento del poder tebano, contra el cual Assiut formó un baluarte en Egipto central para el poder soberano de Heracleópolis. Sabemos muy poco sobre las condiciones del delta, pero en el Alto Egipto cada nomarca intentó mantener la independencia de su distrito lograda al final del Reino Antiguo, y el problema de los reyes del Reino Medio iba a ser quebrar el poder de esta nobleza provinciana.

No vamos a intentar seguir el declive del estilo menfita en el Bajo Egipto, donde han sobrevivido algunas huellas de los pequeños monumentos que continuaron construyéndose en Saqqara en tiempos heracleopolitanos. Las mastabas de muchas habitaciones de Saqqara se ven ahora reemplazadas en parte por pequeñas puertas falsas con paneles laterales; el repertorio de escenas se reduce selectivamente a lo esencial[2]. La decoración de la cámara de enterramiento con las escenas que solían colocarse en la superestructura, una práctica que no era inusual antes, se generaliza[3]. En el Alto Egipto, la decoración de las tumbas excavadas en la roca es más interesante por contener elementos de un nuevo estilo. Hay algo ahí, al igual que en las pocas y pequeñas piezas de escultura, que no puede desecharse como el simple resultado de la escasa destreza evidente por doquier. Hasta bien entrada la VI dinastía, las tumbas del Alto Egipto se habían limitado a imitar al modo provinciano la obra realizada en la corte. La calidad de la manufactura varía considerablemente de un lugar a otro, con un uso creciente únicamente de pintura cuando la roca local en la que se excavaban las capillas no incitaba al esculpido en relieve[4]. En la VI dinastía, un extremo está representado por los relieves burdamente tallados



146. Escena de ofrenda. Estela de piedra caliza pintada procedente de Naga-ed-Dêr. Primer Periodo Intermedio. *Filadelfia, Museo de la Universidad.*

de los nomarcas de Elefantina en Asuán, que apenas pueden distinguirse en estilo de la obra del Primer Periodo Intermedio. En Meir, por otra parte, se siguieron los modelos de Saqqara muy de cerca, sobre todo de tumbas como las de Mereruka[5]. Incluso allí, la capilla de Pepi-anj-herib comienza a mostrar un esculpido más torpe de los relieves, una composición más apiñada y menor detalle en la pintura[6]. El gris rosáceo de los burros contrasta singularmente con las otras masas simples de color brillante y con el fondo azul verdoso. La decoración mural en otros lugares como Deir el Gebrawi posee un vigor burdo, un alargamiento de las proporciones de las figuras y un cambio en el planteamiento del color que muestra divergencia con el antiguo estilo menfita. Son justo estas cualidades las que se vieron acentuadas por las deficiencias técnicas de los artesanos en el Primer Periodo Intermedio.

Aunque el uso continuo de los cementerios desde la VI dinastía hasta la XI puede determinarse en Denderah[7] o en el distrito de Naga-ed-Dêr del nomos tinita[8], la parquedad de las inscripciones ha supuesto un obstáculo formidable para ordenar el material de estos sitios en orden cronológico. Incluso

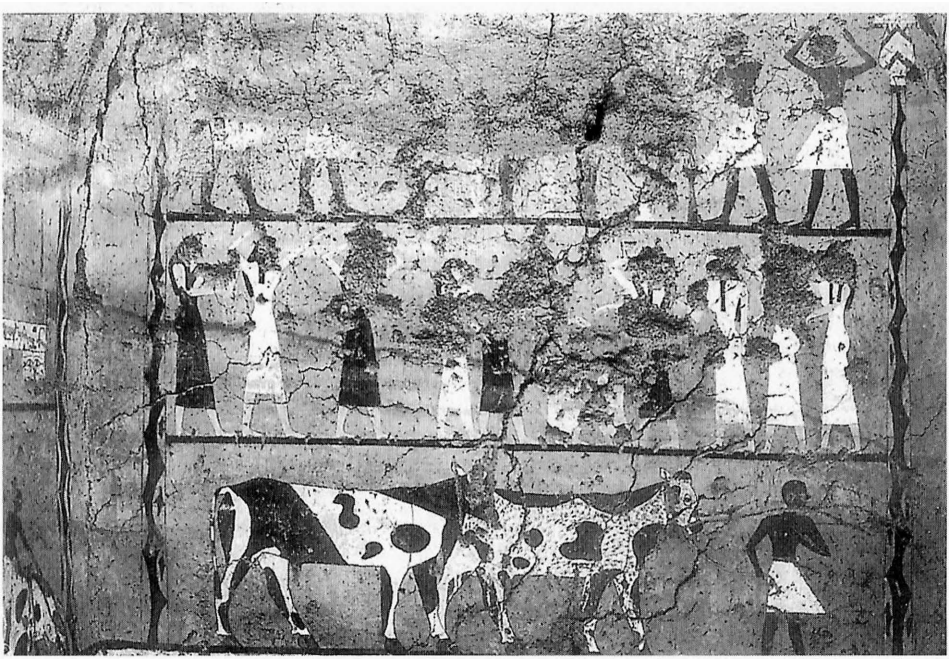
en el nomos de la Liebre, donde se cuenta con las inscripciones sobre roca de las canteras de alabastro de Hat-nub, no ha sido posible llenar la laguna existente entre los nomarcas del Reino Antiguo cuyas tumbas se encuentran en Sheikh Said y los hombres enterrados en Deir el Bersheh en las X-XII dinastías. Existen parecidos entre la obra ejecutada al final de la VI dinastía y la de un pintor que trabajó para un miembro de la corte de Tebas en el reinado de Nebhepetra Mentuhotep en la XI dinastía [149][9]. En Naga-ed-Dêr hay razón para creer que tres de las capillas pintadas que han sobrevivido en muy malas condiciones, y posiblemente las pocas tumbas excavadas en la roca que poseen algún esculpido en los muros, fueron realizadas al término de la VI dinastía o poco después. Las estelas colocadas en los toscos muros como única decoración de las capillas más pobres parecen pertenecer a un periodo posterior durante la IX y X dinastías. Un ejemplo elaborado es el de un funcionario tinita, donde la pintura se ha conservado bien en el huecorrelieve [146][10]. El dibujo y modelado de los hombres y animales es esquemático, y el antiguo naturalismo ha cedido el paso a diseños de colores chillones sobre el ganado, la piel manchada de la pantera del traje ceremonial del dueño y el sombreado de las alas de los pájaros que se encuentran entre las ofrendas ali-

147. Estela de un mercenario nubio procedente de Gebelein. Primer Periodo Intermedio. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

mentarias apiladas sobre el mostrador de ofrendas.

Tres tumbas del sur poseen pinturas extraordinarias y presentan un estrecho parecido entre sí. Las de Anjtifi en Mialla[11], en la orilla oriental del Nilo al sur de Luxor, y de Ity en Gebelein[12], al otro lado del río un poco más hacia el norte, han de fecharse probablemente al inicio de la X dinastía antes del establecimiento de la XI dinastía en Tebas. Set-ka, el dueño de una tumba de Asuán[13], fue sacerdote del templo de Pepi II y difícilmente pudo haber vivido en la época heracleopolitana tras la VIII dinastía. Sobre el muro oriental de la capilla aparecen arqueros de piel negra, como en Mialla y Gebelein [147][14]. Ha desaparecido lo que atacaban con la caída del yeso de la derecha. Una figura está arrodillada y tres de los hombres que aparecen de pie están colocados en diferentes niveles sobre la línea base. Un hombre dobla la rodilla mientras alza su arco para disparar. Esta irregularidad realista de situación y actitud es repetida en el cambio de color del suelo de un registro a otro y en los raros matices empleados. Los arqueros están dispuestos contra un fondo blanco, pero pasa a color tierra para el ganado que hay encima. En los dos registros superiores, que muestran a las piezas acechadas por un cazador a la izquierda, las gacelas rosas tienen como fondo el azul grisáceo más habitual, pero la silueta de los asnos salvajes se recorta contra una franja azul oscuro que hace que su gris cálido parezca lavanda. El ganado presenta el moteado peculiar que va a encontrarse en Gebelein [148] y Mialla, y las extrañas tiras colgantes bajo sus gargantas (¿pliegues de grasa o babas?) se repiten en la capilla de Anjtifi[15].

El mismo colorido extravagante se encuentra en Mialla en la capilla de Anjtifi y

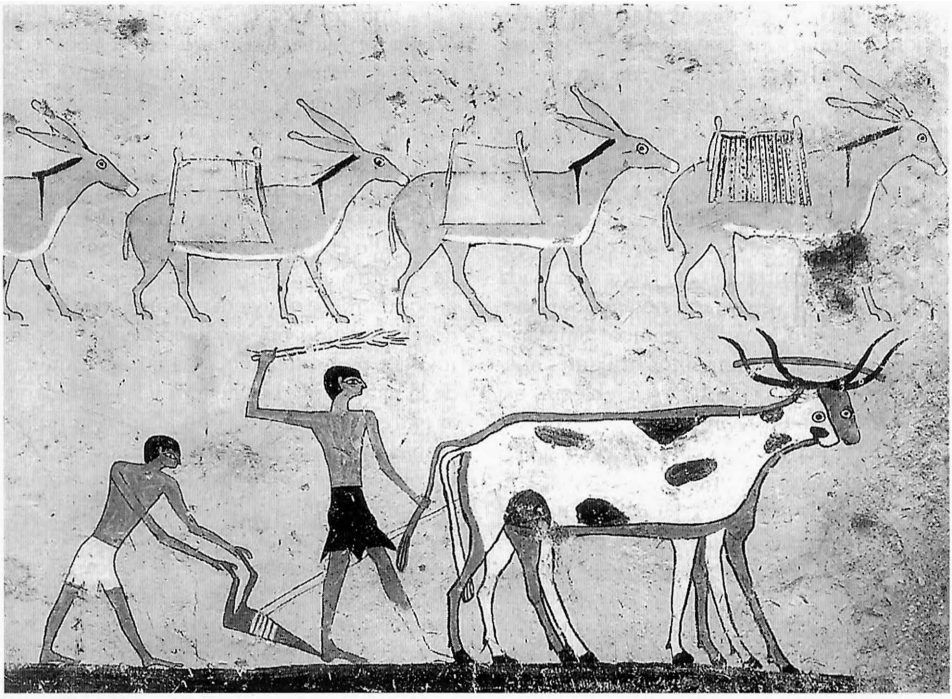


148. Dolientes y ganado vacuno. Pintura mural de la capilla de Ity en Gebelein. Primer Periodo Intermedio. *Turín, Museo Egizio.*

puede detectarse en menor grado en los deteriorados muros de la tumba de Sebejotep. Los asnos salvajes, así como las gacelas, se pintaron de rosa, un color que se combinaba desagradablemente con el amarillo y el rojo oscuro sobre el ganado vacuno manchado. El gris cálido de los burros domésticos adopta una vez un matiz purpúreo en las pinturas de Anjtifi, donde estas sombras extrañas chocan en una organización del color dominada por el rojo y el verde, con notas subordinadas de amarillo, negro y blanco. Similares combinaciones de pigmentos brillantes aparecen en la capilla de Ity en Gebelein, así como en Naga-ed-Dêr y en los ataúdes toscamente pintados de la época. Las disonancias estridentes difícilmente resultan agradables, pero los pintores del Alto Egipto, al quebrantar las convenciones del Reino Antiguo, pusieron la base para nuevas combinaciones de color y los matices más suaves de una paleta más variada en el Reino Medio. Las condiciones de inquietud y el empobrecimiento general del país separaron a un distrito de otro y redujeron al mínimo la influencia de las tradiciones que puede que persistieran en el norte, donde quedaban los antiguos monumentos reales para proporcionar ejemplos para la renovación del estilo menfita en la XII dinastía. Los artesanos se vieron libres para experimentar a su modo torpe con posturas reales y la adición de accesorios escénicos en sus nuevos agrupamientos de figuras. El mismo cambio se estaba produciendo en las escenas de modelado en madera en las que ahora se agrupaban las estatuillas de los siervos[16]: comenzó al término de la VI dinastía, se elaboró en la etapa heracleopolitana y continuó en el Reino Medio, donde encontramos los ejemplos más delicados en la tumba de Meket-ra de Tebas hacia el comienzo de la XII dinastía [158, 159]. En ellos, como en las pinturas murales, el estado inquietante de las tierras se refleja en la aparición de hombres armados.

La gran estancia de la capilla de Anjtifi en Mialla se había excavado en la roca con treinta columnas colocadas torpemente a espacios desiguales, algunas de las cuales eran redondas y otras poligonales. En su tosca irregularidad, se parecía a las tumbas de los nomarcas anteriores de Asuán. La capilla de Ity de Gebelein era una sencilla construcción de ladrillo con una bóveda de cañón revocada en barro. Fue concebida como si la acción de los muros se estuviera produciendo bajo un dosel sostenido por las ligeras columnas de madera que están pintadas en las esquinas de la habitación. Los deudos y las plañideras al extremo del muro [148] añaden la representación del ataúd de madera colocado bajo un pequeño dosel, a la vuelta de la esquina en el muro lateral[17]. Las marcas sobre el ganado vacuno típico en el registro de debajo muestran la preferencia de la época por reducir las formas a una serie de modelos, un planteamiento formal no realista que fue heredado por el Reino Medio tanto en el dibujo como en el coloreado, así como en la escultura en general. Nunca llegó a erradicarse por completo cuando la XII dinastía pasó a formas más naturalistas.

Uno de los ejemplos mejor conservados y más característicos del estilo del Primer Periodo Intermedio es la escena agrícola de la tumba de Djar en Tebas [149]. Esta capilla debió de decorarla un pintor del país anticuado, pues su dueño vivió en una época en la que se estaba realizando una labor mucho más complicada para otros miembros de la corte de Nebhepetra Mentuhotep en la XI dinastía[18]. La angulosidad de los hombres que aran con una yunta de bueyes, así como los mismos animales, tiene su paralelo en el tosco esculpido y las figurillas pintadas en colores brillantes de algunas de las maquetas de madera. Las patas de la pareja de bueyes se han confundido de forma inextricable en el dibujo. La fila de burros de arriba, cargados con sacos de grano, es semejante a la que aparece en las tumbas de Gebelein



149. Tebas, capilla de Djar, escena agrícola. XI dinastía.

y Mialla. Avanzan dócilmente y no retozan sobre sus lomos o cocean como dos de la tumba de Anjtifi, o un asno salvaje de la capilla de Set-ka en Asuán, o el burro de una pintura posterior de Beni Hasan[19].

Aunque el estilo de la VIII a la X dinastías iba continuar codo con codo con los productos muy desarrollados de la escuela real de Tebas en la XI dinastía, empezaban a mostrarse signos de mayor prosperidad y destreza ordenada en Egipto Medio en los pocos relieves y pinturas que han sobrevivido en las tumbas de la X dinastía de los nomarcas de Assiut y en la única de las diseminadas capillas excavadas en la roca de esta época que aún producen alguna impresión de sus decoraciones en huecorrelieve en Deir el Bersheh[20]. Siguen el estilo del Alto Egipto, pero ya no muestran las formas excéntricas y los jeroglíficos peculiares en sus inscripciones que aparecen en otros lugares del sur. Se parecen a las buenas obras del Reino Medio más que a las estelas que mencionan el nombre de la pirámide del rey de la X dinastía, Merikara, recuperada en Saqqara cerca de la pirámide de Teti, donde el esculpido de las inscripciones podía confundirse con la obra convencional de la VI dinastía. Lo último sugiere que, si queda algo de las dinastías IX y X en Heracleópolis y el delta, puede que una futura excavación descubra cierta continuidad de las tradiciones menfitas en el norte, donde sin duda continuaron durante la VIII dinastía[21].

En general, en Assiut la escultura comenzaba a surgir de las formas de palo de las estatuas de madera previas. El mismo espíritu

vigoroso que ha caracterizado toda la obra del Primer Periodo Intermedio va a encontrarse en la gran figura de madera de un hombre llamado Wepwawet-em-hat [150] de ese lugar[22]. Su principal característica es la fuerza bruta. Los ojos fijos y los planos de bordes pronunciados del rostro, así como los larguísimos dedos de las manos, son típicos de la época. El modelado del cuerpo, sin embargo, muestra una destreza técnica renovada que corresponde a la mayor calidad de la pintura y el relieve en las tumbas de los dos nomarcas, Tef-ib y Jety II. La estatua probablemente se hizo en ese periodo de prosperidad de Assiut, bajo los últimos reyes heracleopolitanos, antes de que fueran derrocados por Nebhepetra Mentuhotep.

Así pues, hacia 2130 a.C. hubo signos de un renacimiento, con el rey Neferkara y sus dos fuertes sucesores, Uahkara Jety y Merikara, gobernando en el norte, y Sehertauy Intef I declarándose rey de Tebas. Fue la casa del último la que triunfó. Heracleópolis cayó ante Nebhepetra Mentuhotep hacia 2052 a.C., y es con la unificación del país bajo Tebas cuando se establece realmente el Reino Medio. En el capítulo siguiente tendremos que retroceder para seguir algunas de las notables evoluciones que estaban ocurriendo en Tebas en la primera parte de la XI dinastía. Pese a su nueva fortaleza, Tebas nunca puso su sello realmente sobre el país, como hizo Menfis en los viejos tiempos. Ello se debió en parte a las diferencias regionales que se habían establecido en la época caótica que siguió a la caída del Reino Antiguo y, en parte, a que las tradiciones menfitas mostraron tenacidad en sobrevivir incluso después del bajo nivel al que su cultura había descendido. Los antiguos monumentos siguieron inspirando a los nuevos artesanos de la XII dinastía. El anterior sentimiento complaciente de estabilidad se había visto agitado bruscamente y Egipto nunca recuperó esa sencilla confianza en una continuidad duradera.

150. Wepwawet-em-hat. Estatua de madera procedente de Assiut. Primer Periodo Intermedio. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

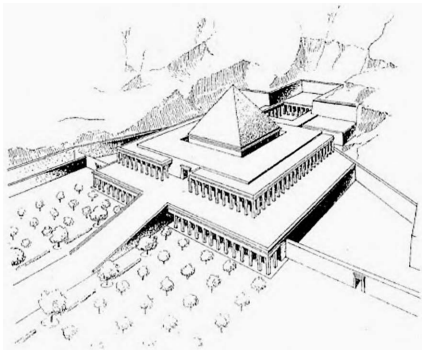
La conmoción del derrumbamiento de un mundo estable se refleja en la denominada literatura pesimista que retrata el descontento social al término de la VI dinastía. La cínica desconfianza en sus compañeros expresada en las instrucciones de uno de los grandes reyes del Reino Medio es completamente diferente de las máximas animosas que aconsejan a un hombre el mejor modo de abrirse camino en un mundo predecible que se nos han transmitido de los sabios del Reino Antiguo.

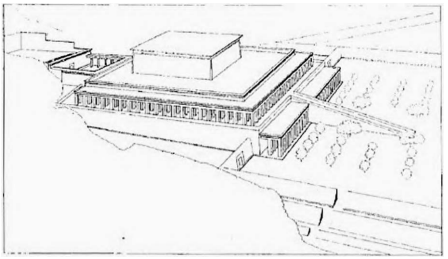
CAPÍTULO 9

LA XI DINASTÍA (2134-1991 A.C.)

La naturaleza variada del arte del Reino Medio representa una nueva era de experimento e invención que surgió de la turbulencia del Primer Periodo Intermedio. Volvió con fuerza a las formas del Reino Antiguo, pero nunca recobró la unidad del estilo menfita. Se adelantó a la elaboración del Nuevo Reino y comenzó a mirar hacia fuera, pero sin adquirir el sabor internacional de la XVIII dinastía. Sus formas fueron un tanto estiradas, cambiando de una localidad a otra, y conservando aquí y allá los amaneramientos provincianos que se ponen de manifiesto en todas partes en sus fases anteriores. Sin embargo, tuvo el poder de lograr una delicadeza artesanal meticulosa, así como una fortaleza brutal. En su punto culminante, los artesanos no sólo mostraron una gran sensibilidad hacia la línea, el color y el modelado, sino también una intuición del carácter del que el mundo aparentemente más feliz del Reino Antiguo rara vez había sido consciente. Aunque es evidente en la literatura de los primeros reinados de la XII dinastía, que refleja el pesimismo de los duros tiempos que se extendieron desde el término de la VI dinastía hasta bien entrada la primera parte de la XI dinastía, este interés por los sentimientos del hombre hacia su entorno no parece haber encontrado expresión en la escultura hasta finales de la XII dinastía en las extraordinarias cabezas de los reyes Sesostris III y Amenemhat III. Estos retratos son excepcionales en el arte egipcio, que en todo momento se mostró reacio a reflejar el sentimiento interior. En otros aspectos, el Reino Medio parece no haber durado lo suficiente como para resolver todas sus contradicciones. En cierto sentido, fue una virtud, ya que mucha de la frescura y el vigor iniciales se conservaron hasta el final de la XII dinastía. Considerado en una amplia perspectiva, el comienzo del Nuevo Reino parece continuar un desarrollo subyacente en la XII dinastía y que volvió a asumirse tras la ruptura del Segundo Periodo Intermedio. Sin embargo, si examinamos cada periodo con detalle, se verá que la XI dinastía y el comienzo de la XVIII fueron tiempos de renovación de la civilización egipcia, y ambas tuvieron mucho en común con el brillante Primer Periodo Dinástico que precedió al Reino Antiguo.

El gobierno de los primeros reyes de la XI dinastía no se extendió más hacia el norte de Abidos en el Alto Egipto y el Reino Medio no se fundó realmente hasta que las dos tierras fueron unidas por Nebhepetra Mentuhotep[1] tras el sometimiento del Bajo Egipto hacia 2052 a.C. Este rey es sin duda la personalidad más sobresaliente de comienzos del Reino Medio. Lo conocemos como el constructor de una estructura muy original, su monumento funerario de Deir el Bahari, en la margen occidental de Tebas [151, 152][2], que inspiró el templo en terrazas que la reina Hatshepsut construyó a su lado en la XVIII dinastía. Consta de un elemento cuadrado, quizás una pirámide, en medio de una sala columnada frente a los pórticos, a la que se accede mediante una rampa. El muro exterior de la sala o deambulatorio en torno al elemento central estaba rodeado a su vez por un pórtico con pilares. Así pues, la apariencia del edificio, cuando uno se acercaba desde el este, era de pórticos en terrazas con soportes rectangulares y con el elemento cen-





151 y 152. Deir el Bahari, templo de Mentuhotep. XI dinastía. Reconstrucciones anterior y posterior.

tral alzándose sobre el techo de la superior. Los primeros excavadores y las primeras reconstrucciones interpretan el elemento central como una pirámide colocada en una plataforma elevada [151], pero en su obra reciente Dieter Arnold rechaza esta estructura piramidal en favor de un elemento semejante a un altar de techo plano [152]. Las columnas del deambulatorio eran octagonales y volvieron a utilizarse en torno a un patio en la parte posterior y en la profunda sala columnada delante de éste. La tumba del rey se encontraba en la roca bajo esta sala y se accedía a ella por un pasaje en pendiente desde el patio. Otra cámara subterránea se había excavado al final de un largo pasillo en pendiente. La desembocadura de este pasillo se encontraba en el vasto patio frente al templo, que tenía plantados árboles y al cual se accedía por una calzada desde el borde de los cultivos. En la cámara se encontró una figura sedente de arenisca de casi 2 m de altura [153]. Estaba pintada y representaba al rey en el traje de Heb-Sed portando la corona roja del norte y con la carne negra. Estatuas erguidas y sedentes de arenisca, con traje similar y con el cuerpo tratado del mismo modo macizo y burdo, se alineaban a lo largo del patio que llevaba al templo.

De una forma muy simple, las tumbas de los predecesores de Mentuhotep parecen haber establecido un precedente para este monumento funerario. En el borde de los campos de cultivo, al norte del gran anfiteatro de los riscos de Deir el Bahari, Intef I y dos de sus sucesores habían excavado grandes patios rectangulares en la grava y piedra blanda de las pendientes inferiores. En los muros laterales se abrían accesos a las tumbas de los seguidores del rey, y en la parte posterior había una serie de entradas que daban servicio a su lugar de enterramiento. Así pues, la impresión que se obtenía era la de un largo pasillo abierto a la ladera del cerro y rodeado por columnatas. La tumba principal estaba además marcada por una pirámide. La de Intef II se menciona en el Papiro de Abbott y aún permanecían restos de estas estructuras en el siglo XIX. Sin embargo, no es seguro que la pirámide se alzara en la parte posterior del patio o se hubiera construido sobre la cámara de enterramiento del rey[3].

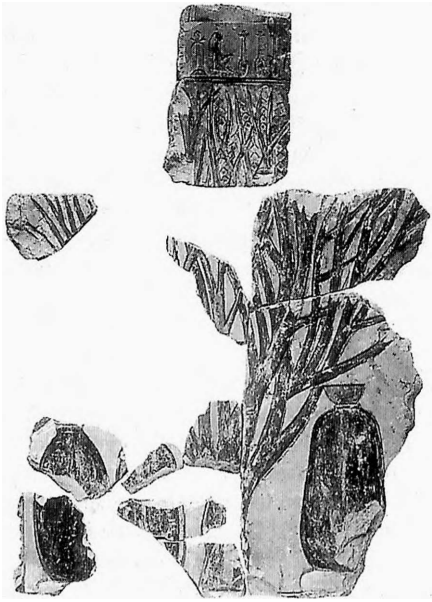
La idea de una estructura en terrazas también puede haberse derivado en parte de un tipo de casa que tenía una escalera que iba de un patio porticado a un porche columnado en el segundo piso. Se refleja en las deno-

153. Nebhetepra Mentuhotep. Estatua sedente de arenisca procedente de Deir el Bahari. XI dinastía. *Museo de El Cairo.*

minadas «casas del espíritu», que son de cerámica y sirven de bandejas para las ofrendas de alimentos en la tumba[4]. Su forma sugiere muy bien la disposición de los patios en terrazas con pórticos y cámaras excavadas en la roca en la parte posterior de las tumbas de la XII dinastía de los nobles de Qaw el Kebir [186]. Sin duda, estas estructuras posteriores, con sus calzadas y templos del valle, retroceden en otros aspectos a las formas del Reino Antiguo. La grandeza del plano de Mentuhotep, que sufrió una serie de alteraciones durante el curso de su largo reinado, también puede haber estado influida por lo que él y sus artesanos vieron en el norte. Hay una nueva extensión en el tratamiento de los relieves que decoraban los muros del deambulatorio en torno a la base de la pirámide, mientras que el tema del rey como esfinge o grifo hollando a sus enemigos[5] se derivó de un templo de la pirámide del Reino Antiguo.

El patio de la tumba de Ua-hanj Intef II tenía una especie de capilla en la que se había colocado una estela que aún encontraron intacta los hombres que investigaron los robos de tumbas en la XX dinastía, según relata el Papiro de Abbott. La parte inferior de esta piedra fue encontrada por Mariette y se halla ahora en El Cairo. El detalle [154] muestra la

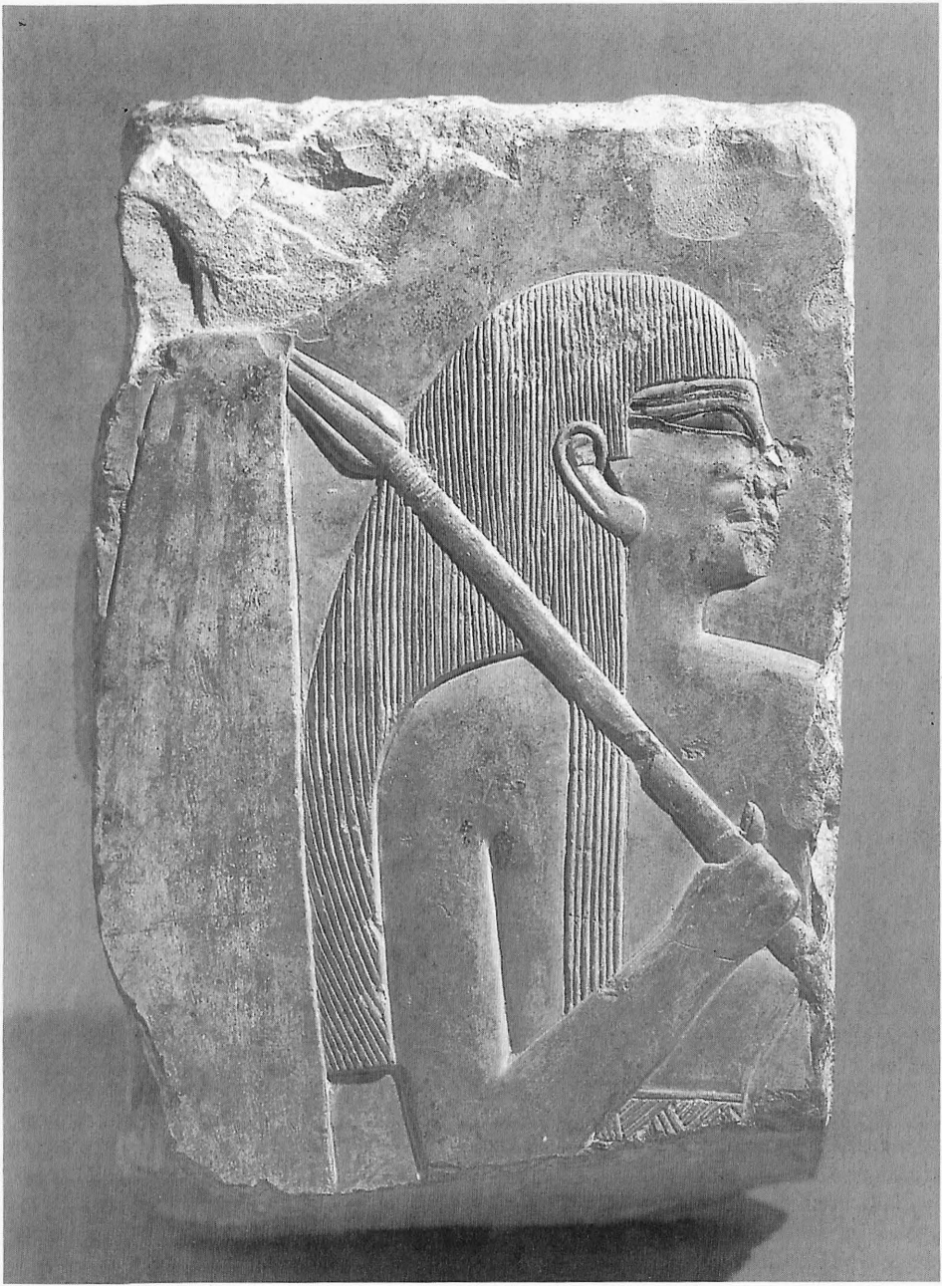
154. Estela de Uah-anj Intef II (detalle) procedente de Tebas. XI dinastía. *Museo de El Cairo.*



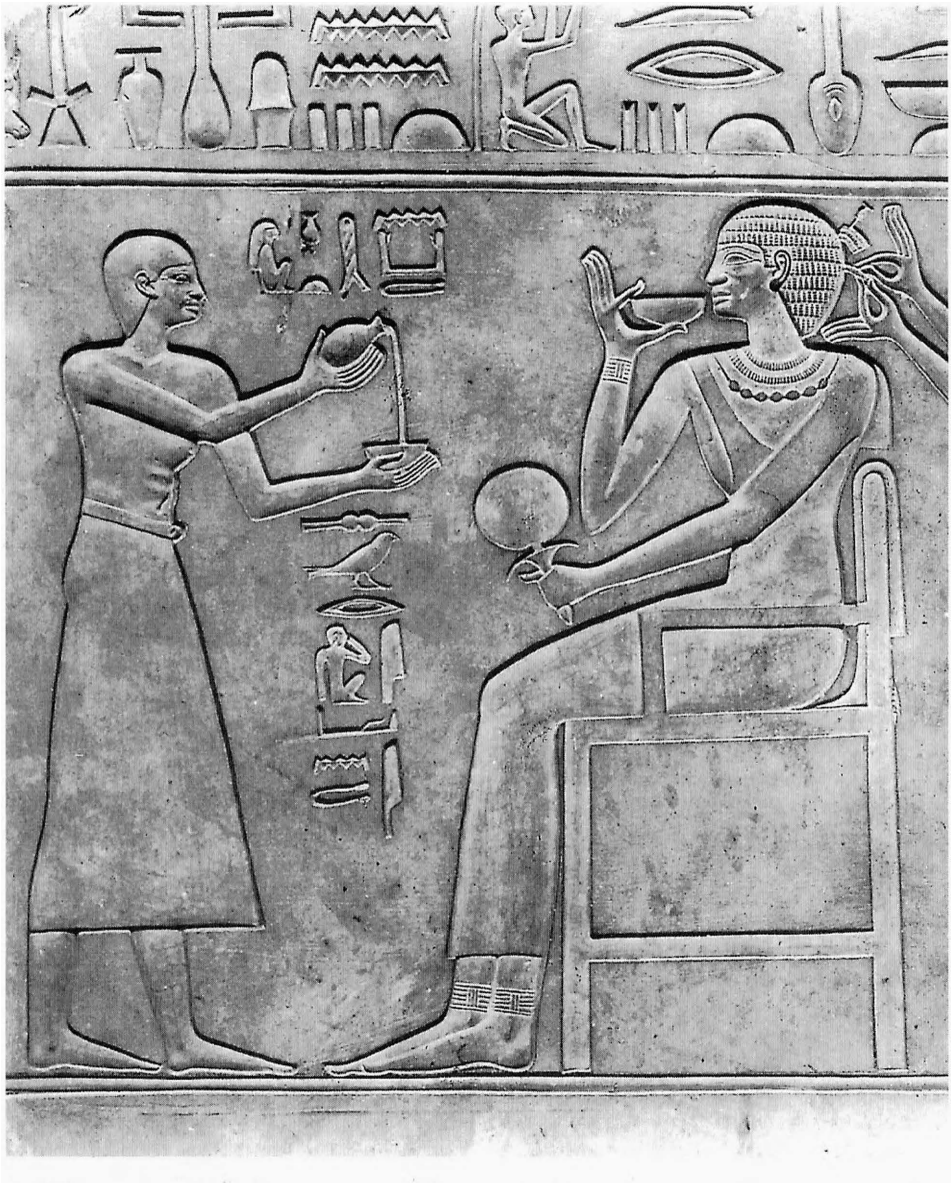
155. Acacia y jarras para agua. Huecorrelieve de Neferu procedente de Deir el Bahari. XI dinastía. *Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*

pierna del rey y cuatro de sus cinco perros con sus nombres escritos debajo. Sin duda, el escultor ha hecho un avance enorme sobre el tosco esculpido de sus predecesores. Este tipo de relieve pronunciado con superficies muy redondeadas y un modelado de tratamiento amplio continuó en el reinado de Mentuhotep, cuando los escultores reales lo emplearon en un pequeño santuario de Denderah[6] y en un monumento de Gebelein[7]. Se va a encontrar en los santuarios para las damas de la casa de Mentuhotep, que se colocaron en fila en la zona posterior del templo como parte de la primera construcción acometida en Deir el Bahari. Después fueron incorporados al muro entre el deambulatorio y el patio. Relieves de estilo similar aparecen en la capilla de la reina principal de Mentuhotep, Neferu, que fue otra de las primeras obras del reinado. Estaban esculpidos en la mampostería que recubría una cámara excavada en la roca situada sobre la cripta de enterramiento pintada. Los fragmentos destrozados se pueden unir en parte para formar una procesión de damas dándose la mano que se encontraba en uno de los muros[8]. Las figuras son muy altas y delgadas, desproporcionadamente largas de los pies a la cintura. Al menos otro friso más de mujeres apareció en el corredor de esta capilla y vuelve a surgir en el Reino Medio, al igual que en la larga fila de damas de la familia de Djehuty-hetep durante la XII dinastía en Bersheh [197]. El corredor que lleva a la cámara de ofrendas estaba decorado con huecorrelieves que presentan una apariencia algo diferente, pero que recuerdan mucho a los de la capilla del canciller Jety[9]. Uno de ellos muestra una acacia bajo la que se encuentran de pie dos grandes jarras de agua [155][10]. El delicado diseño entrelazado de las ramas desnudas y las vainas con forma de diamante posee algo de ese amaneramiento que aparece tan claramente en los huecorrelieves del ataúd de las damas enterradas bajo los santuarios en la parte posterior del templo de Mentuhotep. La acacia en flor con sus hojas livianas y sus bolitas amarillas se encuentra en pinturas de la XII dinastía de Jnum-hotep en Beni Hasan [200].

En las decoraciones de los sarcófagos de piedra procedentes del templo de Deir el Bahari existen variaciones considerables en estilo y factura. Los huecorrelieves del exterior de los ataúdes de Kawit y Aashayt[11] se parecen a los de las capillas de la reina Neferu [156] y Jety, pero tanto los sarcófagos de Kemsit como las pinturas murales de su cámara revelan en su dibujo y colorido huellas considerables del estilo anterior del Primer Periodo Intermedio[12]. La escena del tocado esculpida en huecorrelieve sobre el ataúd de Kawit [157] muestra, al igual que en los relieves pronunciados, una concentración de de-



156. Portador de quitasol. Relieve de Neferu procedente de Deir el Bahari. XI dinastía. *Yale University Art Gallery.*

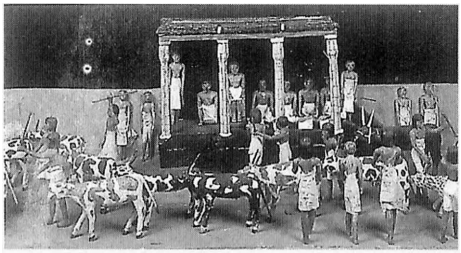


157. Escena de peinado. Ataúd de Kawit (detalle) procedente de Deir el Bahari. XI dinastía. *Museo de El Cairo.*

talle muy exigente sobre ciertas partes, como las pelucas y las joyas, mientras que otras se dejan con las superficies planas y lisas. Los rostros tratados con rigor son una herencia de épocas anteriores, al igual que las extremidades alargadas y esbeltas. Se acentúan las ventanas de la nariz y los labios, mientras que el ojo rasgado se vuelve hacia el lacrimal. El equilibrado diseño de los dedos de la sirvienta mientras trenza los cabellos levantados con un alfiler, y la exageración similar de la mano con la que la dama sostiene en sus labios un cuenco con leche, muestran cuánto ha penetrado el espíritu del periodo precedente en el Alto Egipto. Es la tensa y nerviosa energía de las líneas la que otorga vida a esta obra, a la que sigue negándosele un planteamiento naturalista. Aunque el pronunciado esculpido nos recuerda el estadio de desarrollo alcanzado durante la época de Sneferu [67, 68], estos huecorrelieves evocan obras arcaicas previas, como los relieves de Zoser que se encuentran en Heliópolis [51]. Sin embargo, revelan el cambio que se ha producido en el Primer Periodo Intermedio y poseen un amaneramiento que no hemos hallado antes.

Los escultores que debieron de trabajar en una época anterior en el reino de Mentuhotep dieron amplitud a este estilo en los delicados relieves sobre dura piedra caliza que decoraban el deambulatorio en torno a la pirámide y los pórticos inferiores del templo de Deir el Bahari. Por desgracia, estas escenas, que mostraban una nave del Nilo, una caza en el desierto, actividades en las tierras del pantano y una vívida representación de una batalla, se han roto en fragmentos tan pequeños que las composiciones no pueden restaurarse y su posición en los muros es incierta. Difieren en estilo de los huecorrelieves de arenisca del patio situado en la parte posterior del templo y las figuras con un dibujo en altorrelieve más estricto sobre los muros de la mampara de piedra caliza del altar colocado en la sala columnada de detrás. Muestran amplias masas de bajorrelieve con líneas muy amplias y menor recurso al detalle nimio[13]. Este estilo se refleja en las pinturas y los relieves pintados de la tumba de uno de los visires de Mentuhotep, Dagi[14]. Hay un marcado uso de las fuentes del Reino Antiguo en cuanto al tema, si bien se encuentra además la típica representación del Reino Medio del hilado y tejido conocida por las maquetas de madera de Meket-ra de la XII dinastía y las pinturas de Beni Hasan, Deir el Bershed y Asuán de la XII dinastía. La gran escala de las figuras y los jeroglíficos azules de las inscripciones otorgan a las pinturas una apariencia distinta a la de las maquetas del Reino Antiguo. La capilla poseía un pórtico de pesados pilares tallados en el lecho de roca de la pendiente septentrional del cerro de Qurneh. Se hallaba frente a las tumbas de otros miembros de la corte que yacían más arriba en los riscos septentrionales. Así pues, Mentuhotep estaba rodeado por sus cortesanos en su valle de Deir el Bahari, al igual que en el antiguo cementerio de Intef las pequeñas cámaras de los seguidores del rey se habían agrupado en torno al patio de su tumba. En el suelo del valle, conocido como el Asasif, Djar había construido una tumba porticada parecida a la de Dagi, pero nada podría ilustrar mejor las variaciones de factura y estilo acaecidas en este reinado que la diferencia existente entre las pinturas a gran escala, pintadas cuidadosamente, del visir y la obra tosca y anticuada ejecutada por los artesanos de Djar [149].

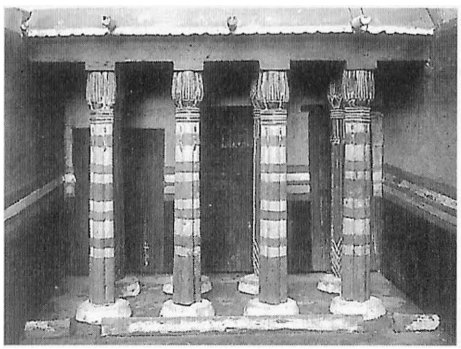
Estos artesanos sabían expresarse mejor que sus predecesores del Reino Antiguo, a juzgar por la notable inscripción de cierto escultor, Iritisen, quien perteneció al reinado de Nebhepetra Mentuhotep[15]. Declara la facilidad con la que había adquirido su destreza, en la cual su hijo también había destacado. Pone un énfasis especial en su conocimiento de cómo representar la postura de diferentes tipos de figuras, incluido el cautivo y el cazador de hipopótamos. Sin duda,



158. Maqueta de Meket-ra de inspección de ganado vacuno, procedente de Tebas. XI dinastía. *Museo de El Cairo.*

como otros diestros artesanos, le interesaban los materiales preciosos como la plata y el oro, el ébano y el marfil.

En el reinado siguiente de Seanjkara Mentuhotep aparece un refinamiento en el esculpido del bajorrelieve que recuerda una evolución similar ocurrida en la IV dinastía en el reino de Keops. Se pone de manifiesto en los bloques que se han recuperado de un monumento que el rey erigió en Tod[16], al sur de Luxor. Otro ejemplo de estos delicados relieves en piedra caliza procede de Erment, al otro lado del río, que ahora se encuentra en el Museo de Brooklyn[17]. Seanjkara comenzó a levantar un monumento funerario siguiendo las líneas del de su predecesor. Sólo había llegado a nivelar una plataforma en un saliente de los riscos al sur de Deir el Bahari cuando murió[18]. Frente a este lugar, a espaldas del cerro de Qurneh, Meket-ra completó más tarde una tumba excavada en la roca que fue decorada con relieves en piedra caliza que rivalizaban en calidad con los del rey anterior, pero ahora están reducidos a pequeños fragmentos[19]. La pintura se ha conservado bien y muestra la nueva combinación de colores que se había desarrollado a partir del estridente colorido del Primer Periodo Intermedio, que, como hemos visto, siguió existiendo en el ataúd de Kemsit en el reinado precedente. Aparecen suaves matices de marrón y tostado junto con naranja, amarillo limón, gris azulado y acentos en blanco y negro. Hay delicadeza y precisión en el tallado y en el detalle pintado que ya resultaban evidentes en los pocos fragmentos de relieves que han sobrevivido de la tumba de Dagi.



159. Pórtico de una maqueta de madera de una casa de Meket-ra, procedente de Tebas. XI dinastía. *Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*

Una pequeña cámara de estatuas escapó al saqueo del resto de la tumba de Meket-ra, y en ella se encontró intacta la serie de maquetas de madera que proporcionan una impresión tan elocuente de la vida del Reino Medio[20]. Como las pequeñas escenas están completamente desarrolladas, resultan de mucha ayuda para comprender la acción que está sucediendo en los grandes círculos de las pinturas de la XII dinastía de Beni Hasan y Deir el Bersheh, donde las convenciones del antiguo artista a veces hacen difícil su interpretación. Aunque las labores agrícolas se reducen a la representación del llenado de los graneros, el resto de las maquetas presentan un cuadro completo de la vida en una gran finca durante la XII dinastía, además de proporcionar toda suerte de embarcaciones fluviales, incluidas las empleadas para la caza de aves y la pesca. Quizás la más atractiva de todas y sin duda la más elaborada sea la del ganado manchado que es conducido ante un

techado con columnas donde Meket-ra y sus escribas toman cuenta de los rebaños [158]. Este pabellón proporciona una valiosa indicación sobre el aspecto de la arquitectura doméstica, al igual que las dos maquetas de la casa y jardín de Meket-ra, y la carnicería con su terraza superior para secar la carne. Las columnas papiriformes de rayas vistosas sostienen un techo plano del que sobresalen dos canalones como los de la casa de Meket-ra [159], desde donde la lluvia que cae con tan poca frecuencia en Tebas podía recogerse en el estanque de debajo de los árboles en el jardín cercado. Columnas como éstas se excavaron en la roca en una tumba de la XI dinastía en Beni Hasan, donde se imita claramente la construcción en madera [166][21]. Las columnas de Beni Hasan presentan grupos de capullos de loto en lugar de papiros. Las formas vegetales son difíciles de distinguir en los capiteles de estos dos tipos de columnas muy similares, pero incluso en la pequeña escala de las maquetas de la casa de Meket-ra el artesano ha redondeado los tallos de loto y ha otorgado al papiro su sección triangular y su cubierta en torno a la base características[22].

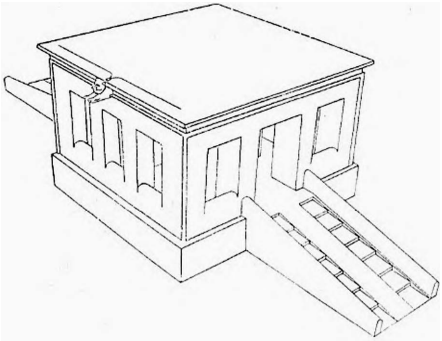
CAPÍTULO 10

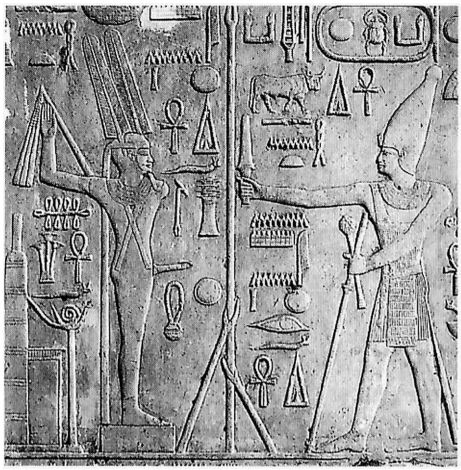
LA XII DINASTÍA (1991-1786 A.C.)

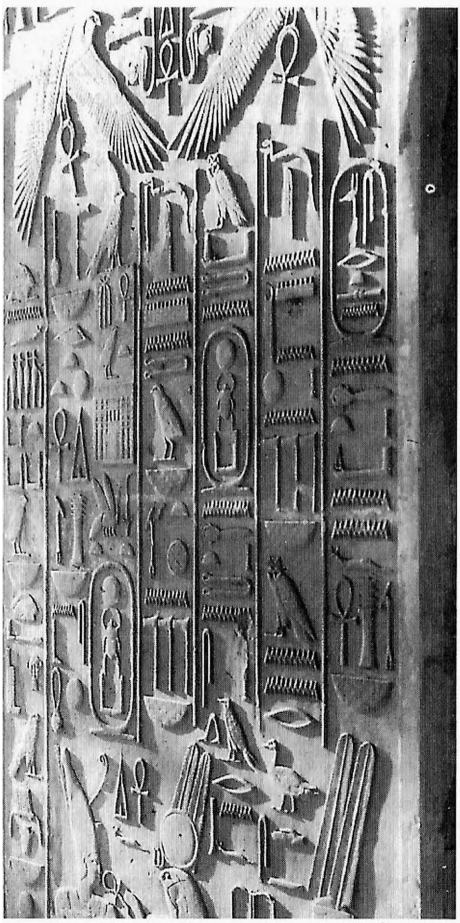
El visir del último rey de la XI dinastía fue un tal Amenemhat, al que conocemos por una inscripción aparecida en las canteras de Wady Hammamat. Es probable que fuera el hombre que se hizo con el trono y que, como Amenemhat I, fundó la poderosa XII dinastía. Una de las medidas importantes adoptadas por este rey fue el establecimiento de su capital en el norte en Ith-tawe, no lejos por el sur de Menfis, y en las proximidades de Lisht construyó su tumba. Así pues, en este intento de controlar con mayor firmeza la parte septentrional de su reino, Amenemhat llevó a la corte dentro del alcance de las antiguas influencias menfitas que seguían perviviendo en la forma de antiguos monumentos, y el efecto queda bien patente en el arte de la XII dinastía. Salvo en las estructuras funerarias, los grandes proyectos arquitectónicos del Reino Medio han desaparecido bajo la reconstrucción de los faraones del Reino Nuevo. Ello se pone particularmente de manifiesto en el templo de Karnak de Luxor, y en Medamud, Tod y Erment, en el distrito tebano[1], así como en los recintos de los templos de las ciudades del delta. Algunos de estos templos anteriores parecen haber rivalizado en la grandiosidad de su escala con los del imperio, según sugiere el obelisco de Sesostris I, que es todo lo que queda en pie de su templo de Heliópolis, o los enormes miembros arquitectónicos de granito usurpados de una sala o patio de Bubastis por Ramsés II. Sólo se han recuperado los contornos generales de este edificio y es imposible representarse cómo se relacionaban unas partes con otras incluso en época ramésida. Sin embargo, se han encontrado columnas correspondientes a dos tamaños de bloques de arquitrabes que llevan el nombre de Sesostris III y parece que todos pertenecieron a la misma estructura del Reino Medio[2]. Había cuatro columnas papiriformes muy grandes y cuatro menores palmiformes como las utilizadas en los templos del Reino Antiguo de Sahura y Unas. Con ellas se encontraron cuatro grandes capiteles con la cabeza de Hator y otros cuatro más pequeños. Sin duda, los arquitrabes descansaban directamente sobre las cabezas de Hator sin la intervención de los bloques con forma de naos que aparecieron después. Por el tamaño y la forma de la parte inferior de los grandes capiteles, parece que levantaban pilares cuadrados[3].

En Karnak ha sido posible reconstruir un pequeño pabellón para el Heb-Sed de Sesostris I [160-162]. Casi todos sus bloques de piedra caliza se recuperaron del tercer pilono de Amenhotep III, donde se habían utilizado en los cimientos[4]. Se erguía sobre una base elevada a la que se accedía por rampas en dos laterales. Bajas balaustradas conectaban los pilares exteriores y, dentro, cuatro pilares rodeaban el trono para las ceremonias del festival. Después, en el Reino Medio, este trono fue reemplazado por un mostrador de piedra, lo que sugiere que el edificio se convirtió en un apeadero para la barca de Amón, como el conocido del Nuevo Reino. Los pilares se decoraron con relieves de factura muy delicada que mostraban el desarrollo del estilo de los monumentos de Seanjkara en el distrito tebano [160, 162].

Sólo queda en pie otra estructura más del Reino Medio casi completa. Se trata de una







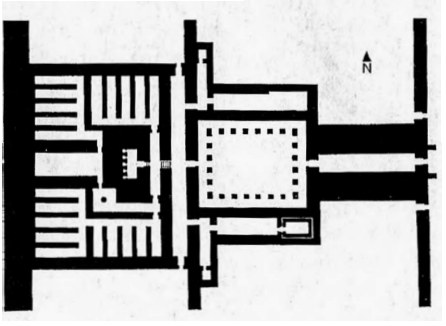
160-162. Karnak, pabellón de Sesostris I. XII dinastía. Reconstrucción *(arriba, izquierda)*, detalle *(derecha)* y otro detalle *(abajo)*.

pequeña capilla con tres santuarios para estatuas construida por Amenemhat III en Medinet Madi, sobre la orilla meridional del Fayum[5], la región que desarrolló mediante obras de irrigación hasta convertirla en la parte más fértil del país. El nombre de Amenemhat III se seguía asociando con el Fayum y su lago en tiempos griegos y romanos, y el templo funerario junto a su pirámide de ladrillo de Hawara continuaba siendo visitado; se le conocía como el Laberinto debido a su plano complicado. Por desgracia, quedaba poco de él cuando fue excavado hacia finales del siglo XIX[6], así como de las colosales figuras sedentes de cuarcita de Biahmu mencionadas por Herodoto.

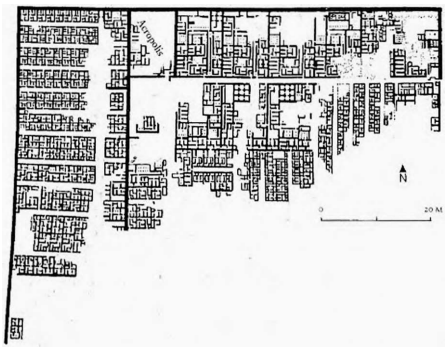
La pirámide de Amenemhat I estaba construida con mayor solidez que las de sus sucesores, con un núcleo de piedras pequeñas y relleno de piedra caliza. Entre estas piedras había bloques inscritos procedentes de monumentos reales del Reino Antiguo. Los relieves sobre estas piedras han conservado los

nombres de Keops, Kefrén, Unas y Pepi. Un bloque de granito con el nombre de Kefrén se piensa que formaba parte de uno de los arquitrabes del patio de su templo de la pirámide de Giza[7], y parece que todos estos bloques fueron tomados de monumentos funerarios de Giza y Saqqara. Los edificios más antiguos fueron estudiados mientras se saqueaban en busca de piedra y el resultado es que los fragmentos del Reino Antiguo no son fáciles de distinguir de las piezas rotas de los muros decorados en el templo de Amenemhat muy deteriorado. Este interés por las formas antiguas también se pone de manifiesto en el reinado siguiente, donde el plano y las decoraciones mejor conservados del templo de Sesostris I de Lisht se derivan claramente de los de Pepi II en el sur de Saqqara. La pirámide está construida de un modo nuevo, con toscos muros de contención que salen en forma radial del centro y muros transversales que forman compartimentos rellenados con escombros y arena. Después el conjunto se recubrió de piedra. Un método similar fue utilizado por los sucesores de Sesostris I. Amenemhat II siguió empleando el relleno de grava en la pirámide que construyó en Dahshur, al este de la pirámide de piedra al norte de Sneferu, mientras que Sesostris II utilizó ladrillo en su monumento funerario de Lahun, cerca de la entrada al Fayum. Sesostris III construyó una pirámide de ladrillo al norte de la de Amenemhat II en Dahshur, mientras que su sucesor, Amenemhat III, construyó dos pirámides de ladrillo, una en Dahshur, al oriente de la antigua pirámide torcida de Sneferu, y otra, en la que probablemente se le enterró, en Hawara, en el extremo nororiental del Fayum. Se pretendía que fueran recubiertas de piedra y se dedicó mucho trabajo e ingenio a las cámaras de enterramiento para las que solían utilizarse enormes bloques de la piedra más dura[8]. Poco ha sobrevivido de los templos de esas pirámides y no se han despejado por completo como el de Sesostris I de Lisht, que es el único en el que puede estudiarse el plano y la decoración de un templo de la pirámide del Reino Medio [163]. Volveremos a él más adelante, al examinar los relieves y estatuas reales del periodo.

En 1890, sir Flinders Petrie completó la excavación de un pueblo amurallado junto al templo del valle de Sesostris II de Lahun. No se ha encontrado nada semejante desde entonces de un periodo tan temprano. Los edificios del interior de los fuertes de la Segunda Catarata se idearon para un objetivo distinto y volvieron a ser ocupados en el Reino Nuevo. Así pues, el sitio que Petrie llamó Kahun nos proporciona valiosas pruebas de la arquitectura doméstica del Reino Medio[9]. El pueblo fue construido para albergar a los funcionarios y obreros ocupados en la construcción de la pirámide de Lahun y en el mantenimiento de sus servicios funerarios. La localización también resultaría adecuada teniendo en cuenta las extensas obras que se fueron realizando en el Fayum a lo largo de todo el final del Reino Medio, por lo cual continuó habitado hasta la XIII dinastía. Fue construido en el terreno bajo al borde de la escarpa desértica, pero una estribación sobresaliente de roca dentro del muro septentrional fue recubierta con ladrillo y utilizada como plataforma para un edificio que así dominaba el pueblo a un nivel más elevado



163. Lisht, templo de la pirámide de Sesostris I. XII dinastía. Plano.



164. Pueblo de Kahun. XII dinastía. Plano.

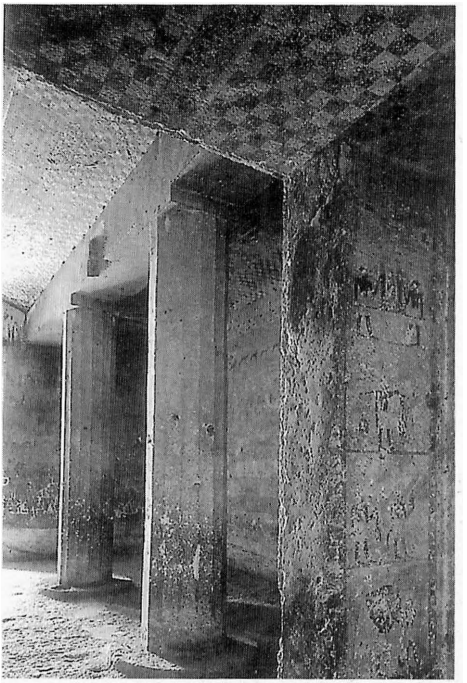
[164]. Lo que quedaba de esta estructura despojada recordaba otras grandes casas y probablemente se planeó como residencia del rey cuando iba a inspeccionar la obra y quizás también para albergar al gobernador del pueblo de la pirámide. Estaba rodeada por un espeso muro que la separaba tanto del recinto que contenía los bloques de las viviendas menores de los obreros, como de las grandes casas de los funcionarios que se alineaban en la calle que conducía de la puerta oriental a una plaza abierta frente a esta residencia. Una escalera de ladrillo llevaba hasta la plataforma desde la puerta que daba a la plaza, y un par de escaleras de servicio menores estaban dispuestas en ángulo recto una de la otra a la izquierda de la puerta. Se conocen otras dos escaleras similares, una que subía a los cuarteles de la guarnición en la sólida base de mampostería del fuerte de Kerma, y otro ejemplo más impresionante de comienzos del Reino Nuevo en el palacio meridional de Deir el Ballas [275, 277].

Unas pocas pequeñas viviendas se entremezclaban en la parte sur de la calle con las grandes casas de los funcionarios, pero la mayor parte de esta zona del pueblo parece haber sido ocupada por almacenes, aunque algunos de los bloques de edificios con unidades que parecen casitas puede que se utilizaran como oficinas administrativas. El poblado de los obreros propiamente dicho estaba separado por un muro occidental. Las grandes casas de los funcionarios en la parte norte de la calle seguían el mismo plano con numerosas habitaciones y patios agrupados en cuatro partes bien definidas. Las tres casas del sur de la calle tienen una disposición espacial algo diferente, pero están divididas de forma similar. En las casas septentrionales [164], la puerta de la calle abría a un corredor abierto transversal con la habitación del portero frente a la entrada. Las dependencias del servicio salían del extremo izquierdo de este corredor, con un patio en el que podía prepararse la comida y despensas. A la derecha de la vivienda del portero, dos corredores paralelos recorrían toda la casa. El de la derecha daba servicio a una serie de habitaciones y patios que pueden haber albergado a los huéspedes y las transacciones de negocios. El más amplio, el corredor principal, conducía a un patio que limitaba con el muro del pueblo. Tenía un pórtico con una única fila de columnas junto a su lateral sur. De éste se abrían dos series separadas de dependencias que de este modo daban al norte, lejos de la entrada de la casa, y aseguraban la intimidad del dueño y de su familia.

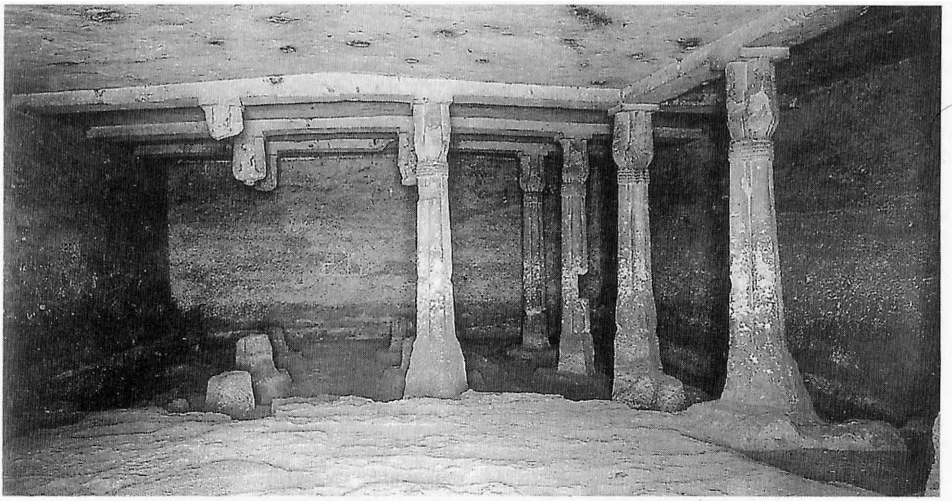
Las dependencias del dueño ocupaban el bloque central de la casa, y al oeste de éstas se extendían los compartimentos de las mujeres, aislados del resto de la casa con una única entrada bajo el pórtico del patio septentrional. La esposa tenía una sala de estar, un dormitorio y un baño en la parte meridional de un patio columnado, y al norte de éste había tres habitaciones menores para las sirvientas. El dormitorio contaba con una alcoba para la cama, como en las casas de la XVIII dinastía. El dormitorio del dueño era una habitación mayor del mismo tipo que daba a la derecha (oeste) del salón central con cuatro columnas. Con su estrecho salón de recepción recorriendo la extensión del

bloque y las habitaciones agrupadas en torno al salón columnado central, las dependencias del dueño se parecen a las casas de la XVIII dinastía de Tell Amarna. Sin embargo, hay que señalar que estas últimas no poseen un conjunto aislado de dependencias para las mujeres de la familia.

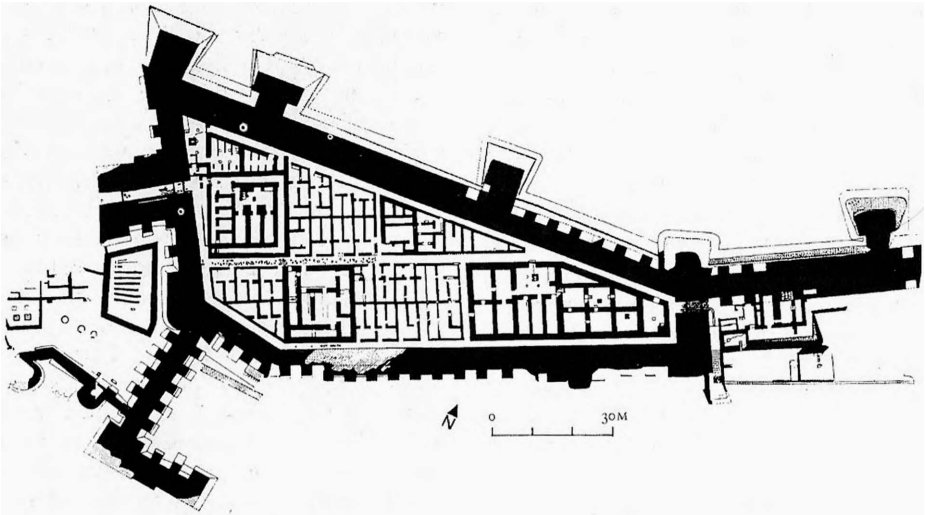
Las columnas solían ser de madera sobre basas de piedra redondas. Se llegó a encontrar la parte inferior de una columna de madera octagonal[10], pero también se hizo cierto uso de los soportes de piedra. Se descubrió parte de una columna acanalada, como las de Beni Hasan [165], y además se halló un ejemplo de un fuste acanalado que representaba uno de los tipos de haces de plantas como los que hemos visto en las maquetas de Meket-ra y en Beni Hasan. De hecho, la fachada meridional del patio septentrional, con sus dos puertas que dan al salón de recepción bajo un pórtico columnado, debe de haberse parecido a la maqueta de la casa de Meket-ra [159] o al pabellón en el que contemplaba la cuenta de su ganado [158]. Las tumbas de Beni Hasan sin duda imitaban los interiores de casas como éstas [166].



165. Beni Hasan, capilla de Amenemhat, vista desde el santuario. XII dinastía.



166. Beni Hasan, tumba 18. XI dinastía.



167. Fortaleza de Uronarti, plano. XII dinastía.

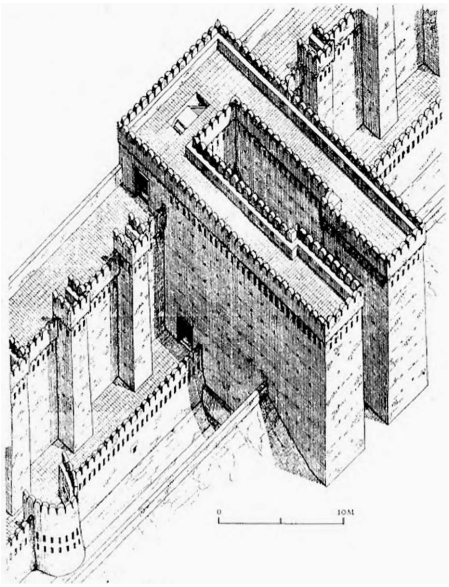
En una ciudad repleta, probablemente no se dispondría del espacio ocupado por estas grandes casas del pueblo, pero sí aquí, donde todo el conjunto fue planeado para un objetivo especial y levantado a la vez según las órdenes del rey. Estos edificios se parecen probablemente mucho más a los que se habrían encontrado en una gran finca del campo. Naturalmente, no se puede esperar nada que se acerque a esas lujosas disposiciones en los apiñados cuarteles de la guarnición de los fuertes del Reino Medio, erigidos en la región de la Segunda Catarata al sur de Wady Halfa. Estos fuertes protegían las comunicaciones en esta difícil región y controlaban el comercio con el Sudán que pasaba por el río. Amenemhat I y Sesostris I habían acometido el sometimiento de Nubia, que fue completado por Sesostris III. Los fuertes se colocaron a intervalos estratégicos en el terreno rocoso de los rápidos menores entre el gran pueblo fortificado de Buhen, justo encima de la Segunda Catarata, y Semna, a unos 80 km al sur[11]. Había dos fuertes en Semna, uno en cada margen del río, y sabemos por una estela de Sesostris III que este punto formaba la frontera meridional de la ocupación egipcia.

La fortaleza de Mirgissa (también llamada Matuka) presentaba un muro exterior donde resultaba más accesible, por la parte de tierra. Dentro se alza el principal fuerte interior con su gran torre esquinada y sus contrafuertes colocados a espacios regulares. En Semna occidental se utilizó un glacis con un muro exterior bajo y un foso dentro. Aunque se piensa que dicho sistema fue introducido en Asia occidental con la llegada de los carros, que no aparecieron en Egipto hasta la época de los hicsos, no cabe duda de que en estos fuertes de las cataratas fue anterior. La base de los altos muros de estos fuertes presenta con frecuencia un pronunciado talud, que se representa en una fortaleza egipcia sitiada con muros almenados en la tumba de la XI dinastía de Jety en Beni Hasan[12] y puede verse en el plano del fuerte de la isla de Uronarti [167] en la parte norte,

donde había terreno llano abierto. Este espesor extra en pendiente refuerza la parte inferior del muro y los contrafuertes en el ala sudoriental o bastión que corre abruptamente hasta el río [168]. La perspectiva de nuestra ilustración proporciona una buena idea de la desértica superficie rocosa junto al río, así como de la forma como los constructores adaptaron sus estructuras al terreno desigual.

La isla de Uronarti se encuentra cerca de Semna, a una distancia considerable corriente arriba de Mirgissa. En el plano [167] se ha omitido parte del largo bastión oriental y de la escalera cubierta hasta el río. El terreno se desploma abruptamente hasta el río (en el fondo del plano). Se otorgaba una mayor protección con grandes torres al lado norte, donde el terreno era más llano y el acceso, más fácil. A cada extremo del fuerte hay una puerta, y dentro de cada una, un gran edificio administrativo provisto de despensas. Un tercer edificio de este tipo se alza en el lado sur de la calle principal que divide en dos partes el interior del fuerte. Otra calle rodea el edificio por dentro de los muros. En medio de los grandes edificios se repetían pequeñas unidades de habitaciones, en bloques separados por dos únicas calles transversales. Parecen haber sido casas para los hombres de la guarnición y sus familias. El espacio era muy limitado y no hay plaza abierta, si bien los edificios mayores tienen patios. Uno de estos edificios probablemente albergaba al comandante, quizás con dependencias privadas en un piso superior. Sólo quedan dos es-

168. Fortaleza de Uronarti, ala sudoriental. XII dinastía.

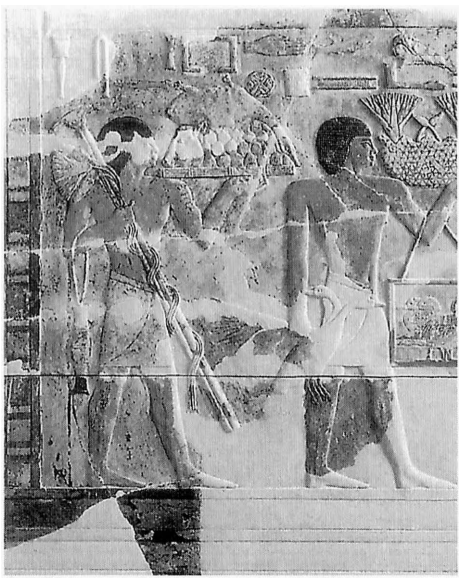


169. Buhen, entrada occidental. XII dinastía. Reconstrucción.

caleras en el gran edificio de dentro de la puerta occidental, pero debe de haber existido algún acceso a los techos planos, el piso superior de algunos de los edificios y el borde de los muros. Aunque Uronarti, como la mayoría del resto de los fuertes, fue ocupado en la XVIII dinastía, hay escasos signos de alteración de los muros de los edificios, que parecen haber conservado su planta desde el Reino Medio.

Quizás la mejor idea de estas fortalezas se obtenga de la obra de Emery y la Egypt Exploration Society de Buhen, y sobre todo de sus dibujos de las reconstrucciones de los muros [169]. Muchos de los rasgos se adelantan a la arquitectura de castillos de la Edad Media europea: los muros almenados, los fosos y los parapetos con aberturas para los arqueros. Algunos de estos rasgos vuelven a aparecen en los fuertes representados en los relieves de batallas de Seti I de la XIX dinastía de Karnak (véase capítulo 19).

Debemos regresar a la corte del norte desde esta sombría tierra fronteriza, donde las guarniciones y sus familias arrastraban una aburrida existencia. Será necesario volver al sur para considerar las artes menores del Reino Medio y examinar una de las más delicadas estatuas de la XII dinastía realizada para una gran dama de Assiut. En Lisht hemos visto que el plano de la pirámide de Sesostris I [163] se parece mucho a la de Pepi II del final de la VI dinastía. El plan de decoración también parece haber seguido muy de cerca el del templo de finales del Reino Antiguo. La procesión de portadores de ofrendas [170] sigue el modelo de la del santuario de Pepi II, pero cuando se comparen las figuras con las anteriores, se verá que existe un cambio en las proporciones. Los hombres son más voluminosos y los accesorios y jero-

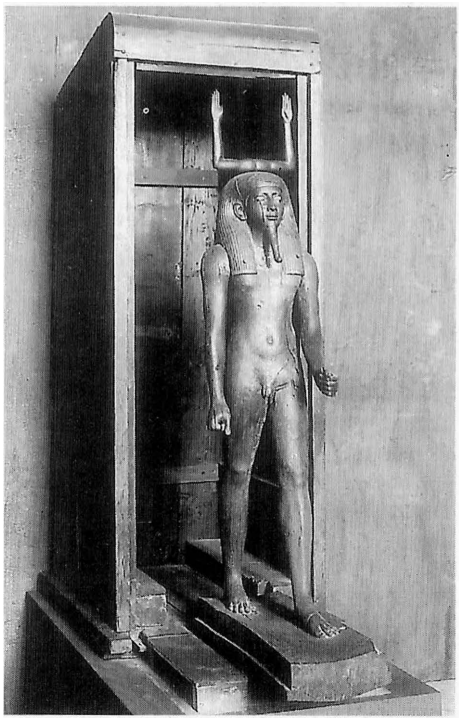


170. Portadores de ofrendas. Relieve procedente del templo de Sesostris I en Lisht. XII dinastía. *Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*

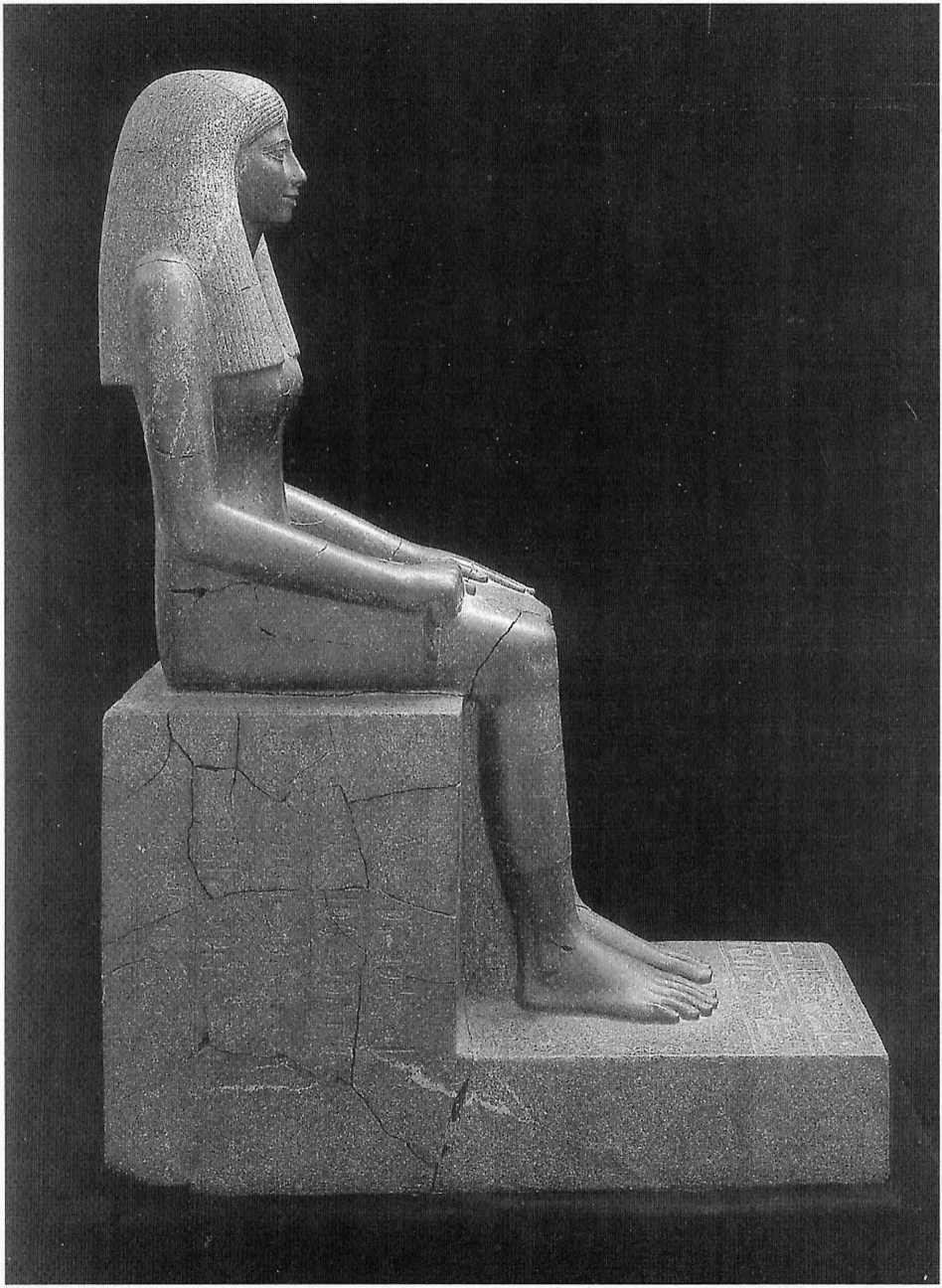
171. Sesostris I. Estatuillas de madera de Lisht. XII dinastía. *Museo de El Cairo, y Nueva York, Metropolitan Museum.*

glíficos, de mayor escala. Además, hay una variación en la factura y el estilo entre los relieves en diferentes partes del templo. Parte de la obra es de escala menor y no está ejecutada en ese relieve pronunciado, mientras que los huecorrelieves presentan una individualidad propia. Poseen más el carácter del huecorrelieve del templo de Coptos que se encuentra en el University College de Londres y que muestra a Sesostris I ejecutando una danza ritual ante el dios Min[13]. Los relieves de Lisht difieren de los del pabellón del Heb-Sed de este rey de Karnak, donde, con la pérdida del color sobre la piedra caliza blanca, el esculpido preciso del detalle excesivamente fino produce una impresión más fría. Ha sobrevivido tan poco de la decoración de los templos funerarios de los demás reyes de la XII dinastía que es imposible seguir ningún tipo de desarrollo en la escultura en relieve real en el norte o establecer comparaciones con la que se ha recuperado en fragmentos del Alto Egipto.

El corredor de la calzada del templo de Lisht tenía relieves sobre sus muros y estaba adornado a intervalos regulares con estatuas osiríacas del rey que continuaban hasta el vestíbulo. Diez grandes figuras sedentes de Sesostris I[14] deben de haber estado colocadas en el patio del templo sobre los soportes rectangulares de la columnata que lo rodeaba. Fuera del severo escenario arquitectónico para el que fueron planeadas, la repetición de tantas figuras idénticas se hace monótona cuando aparecen una al lado de otra en el Museo de El Cairo. Pese a los cambios en la proporción y el modelado, existe un claro intento de recobrar la forma de las estatuas del Reino Antiguo como se pretendie-



172. Hor. Estatua de ka. XIII dinastía. *Museo de El Cairo.*



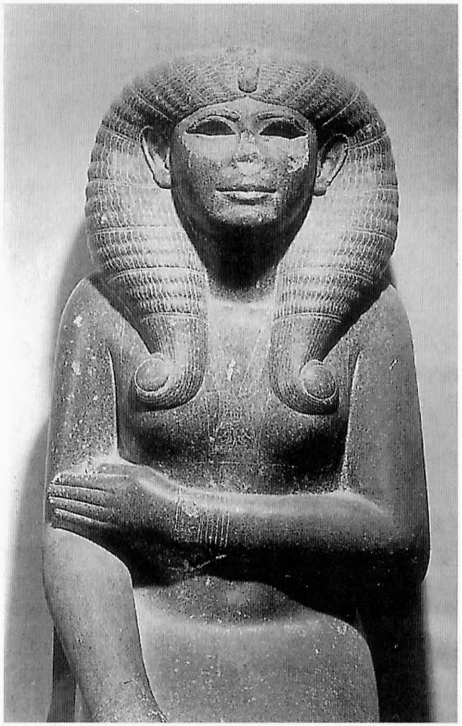
ron utilizar en un templo de la pirámide como ése. Aunque muestran una notable destreza técnica, han perdido la serena majestad de las obras anteriores y algo de su fuerza. Dos estatuillas de madera de Sesostris I procedentes de Lisht son ejemplos atractivos de este planteamiento más suave de la representación de la figura humana [171]. Son dos de las obras mejor ejecutadas del Reino Medio. No hay nada del vigor brutal que aparece en la escultura real posterior, pero las cabezas poseen una individualidad que sugiere la pintura de retratos de los reinos de Sesostris III y Amenemhat III. Ello resulta menos evidente en la estatuilla de El Cairo que luce la alta corona blanca, pero la cabeza de la figura de Nueva York con la corona roja del Bajo Egipto retrata los rasgos del rey como aparecen en algunas de las cabezas de los muros del templo y del relieve de Coptos ya mencionado. Existe un parecido familiar con su padre Amenemhat I, algunas de cuyas características aparecen en un relieve en el templo funerario de ese rey. Al comienzo de la dinastía se adelantaron claramente a la pintura de retratos de los reinados posteriores[15].

El modelado más suave de las formas en madera continuó y el naturalismo idealizado de la antigua tradición menfita sigue siendo evidente en una figura desnuda casi de tamaño natural realizada en el norte durante la XIII dinastía [172]. Se encontró perfectamente conservada en un santuario de madera que acompañaba el enterramiento del rey Hor. Su tumba se encuentra dentro del recinto de la pirámide de Amenemhat III en Dahshur[16]. Los dos brazos levantados sobre la cabeza de esta figura, con su barba divina, significan que es el ka del rey, su fuerza vital y una de las emanaciones de su ser espiritual[17].

Una delicada figura privada del reino de Sesostris I pertenece al mismo grupo estilístico que sus estatuas sedentes de Lisht. Sin embargo, posee una calidad humana más cálida. Es la figura sedente en granito gris de la señora Sennuwy, la esposa del príncipe Hepzefa de Assiut [173, 174]. Se encontró en Kerma, muy hacia el sur de Sudán. El rostro delicadamente tallado y las líneas elegantes y esbeltas del cuerpo la hacen quizá la más atractiva de las grandes obras del Reino Medio. Es de una calidad comparable a la mejor factura real y sugiere que la influencia menfita había penetrado en los talleres de Assiut. Parte de la gran estatua de Hepzefa se encontró con la de su esposa, y en Kerma se hallaron estatuas de otras personas particulares, así como algunas reales[18].

173 y 174. Sennuwy. Estatua sedente de granito procedente de Kerma, con detalle de la cabeza. XII dinastía. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

La estatua de Sennuwy no posee la pesadez que aparece en otras obras del periodo, como la gran figura sedente de piedra oscura bien pulimentada de la reina Nefret, esposa de Sesostris II, que fue encontrada en Tanis [175]. Esta pesadez se destaca por la gran pe-



175. Nefret. Estatua sedente procedente de Tanis. XII dinastía. *Museo de El Cairo.*

luca con caídas laterales y hay algo de ese vigor brutal que aparece en las esculturas reales de retrato posteriores. En buena parte de la escultura privada existe una tendencia a estilizar las formas del cuerpo. Las figuras sedentes están envueltas en mantos con escasa indicación de la forma que hay debajo. Los hombres suelen mostrarse acuclillados con las rodillas levantadas, de modo que el cuerpo, cubierto por una larga prenda, asume una forma de cubo que proporciona superficies planas para ser cubiertas con inscripciones. Toda la vida parece concentrarse en el rostro enmarcado por una abultada peluca. El proceso comenzado aquí iba a convertir las estatuas de un periodo posterior en algo más parecido a un objeto de culto que la representación de una persona viva. Este planteamiento surrealista se encuentra en las notables piezas de escultura de piedra caliza brillantemente pintada de Turín procedentes de las tumbas en terrazas de los nomarcas Wah-ka I e Ibu de Qaw el Kebir. Las superficies están esculpidas con esmero y tienen las cejas y el borde de los ojos pintados de azul. El cabello, con sus líneas onduladas grabadas regularmente, es negro, y la piel, rojo claro. La impresión animada que producen estos fragmentos de estatuas que sobrepasan el tamaño natural resulta evidente en el rostro de Wah-ka I. La pieza con el ojo izquierdo y el pelo se ha acoplado a una porción de la parte inferior del rostro [176][19]. La cabeza de Ibu [177] está mejor conservada, pero carece de la extraña intensidad sobre-

176. Wah-ka I. Cabeza fragmentaria procedente de Qaw. XII dinastía. *Turín, Museo Egizio.*

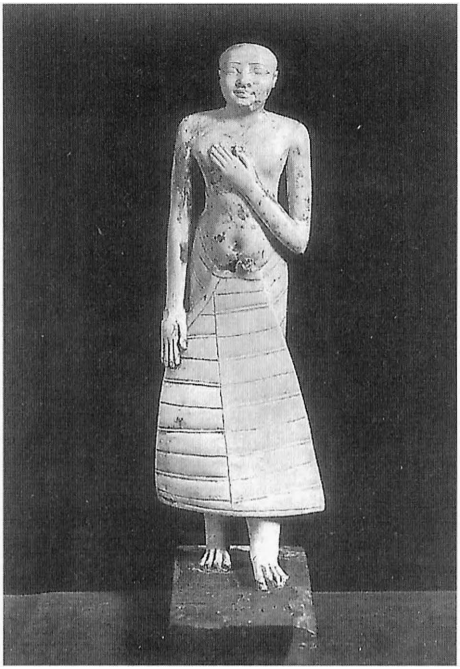
177. Ibu. Cabeza procedente de Qaw. XII dinastía. *Turín, Museo Egizio.*

178. Wah-ka II. Fragmento de una estatua procedente de Qaw. XII dinastía. *Turín, Museo Egizio.*

humana que presta la buena conservación de la pintura al rostro de Wah-ka.

Otra pieza muy dañada de escultura en piedra caliza indica que este estilo de obras se estaba produciendo en fecha anterior en Tebas. Se trata de la gran estatua sedente de Senet, esposa de un visir de Sesostris I, Intefiker. Se ha podido reconstruir uniendo muchos trozos pequeños y sigue de pie en el oscuro santuario a espaldas de la tumba número 60 de Tebas[20]. Esta escultura de caliza pintada de la XII dinastía, raramente conservada, tiene mucho en común con la de la reina Hatshepsut de Deir el Bahari en la XVIII dinastía [226, 227], lo cual se debe en parte al colorido similar y al esmerado tallado de la piedra caliza. Sin embargo, las estatuas de Hatshepsut la representan como Osiris y los artesanos que ejecutaron las estatuas de Wah-ka I se esforzaron por dotar a la estatua de la tumba de un hombre privado de una espiritualidad como la que los escultores reales habían transmitido antes a la figura sedente del rey Mentuhotep [153].

Las tumbas de Wah-ka I e Ibu se construyeron probablemente de forma sucesiva en los reinados de Amenemhat II y Sesostris III, mientras que el último de los tres nomarcas, Wah-ka II, vivió en la época de Amenemhat III[21]. De su tumba procede un fragmento de una gran figura erguida de piedra oscura [178] que podría confundirse con la obra realizada en el Periodo Tardío a partir de la XXV dinastía. Sin embargo, la línea media profundamente dentada del abdomen se halla en estatuas reales en piedra dura de la XII dinastía. El contraste entre el tratamiento de las superficies bien pulidas de la estatua de Wah-ka II y el de la escultura de piedra caliza procedente de Qaw es sólo otro ejemplo de la naturaleza variada del arte en el Reino Medio.

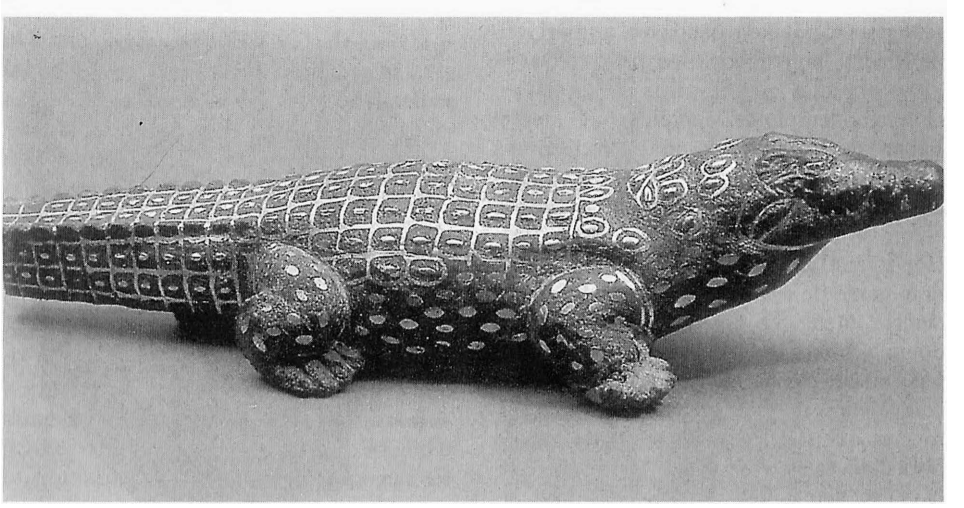


179. Funcionario. Estatuilla de marfil. XII dinastía (?). *Baltimore, Walters Art Gallery.*

180. Mayordomo. Estatuilla de bronce. XII dinastía. *Múnich.*

La estatuaria privada se desarrolla en varios niveles. En el Reino Antiguo, casi toda la estatuaria se deriva de las capillas de las tumbas de las mastabas y los «armarios» que incluían llamados *serdabs,* que de forma ocasional guardaban una gran serie de estatuas de caliza o madera. En la XII dinastía, el contexto de las estatuas, cuando se conoce, ha pasado en general a los templos y los cenotafios, como los de Abidos, donde éstas representan al individuo como un espectador, por así decirlo, de los ritos del templo y de las grandes procesiones anuales. Varían en tamaño de las grandes estatuas acuclilladas en posición de escriba de Mentuhotep, un funcionario de Sesostris I y Amenemhat II, procedentes del templo de Karnak (tres en el Louvre, tres en El Cairo y dos en el Museo de Luxor) a estatuillas ocasionales muy pequeñas en piedra, marfil y madera. Una estatuilla de Baltimore ilustra el elevado grado de perfección de un escultor al labrar el marfil, cuidando los detalles de los pliegues de la larga tira frontal de la falda y la articulación de las manos, e incluso tratando meticulosamente las uñas de los dedos [179].

Una colección privada de estatuas de bronce de la época de Amenemhat III-IV continúa la historia de este medio desde la época de las grandes estatuas de Pepi I en Hieracómpolis. El hallazgo incluía tres estatuas reales, de las cuales una con un tocado separado es un busto desde la cintura que alcanza aproximadamente tres cuartos del ta-



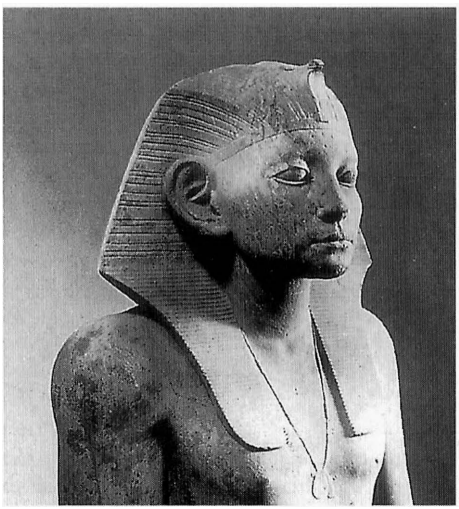
181. Cocodrilo. Bronce con incrustaciones de oro. XII dinastía (?). *Múnich, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst.*

maño natural. También había cuatro o cinco estatuillas de mayordomos luciendo la larga falda envolvente que les llega hasta los pezones, como ejemplifica la estatuilla conservada en Múnich [180]. El texto de la base de otra de estas estatuas proporcionaba el nombre, los títulos y la filiación de Seneb-suemai, un funcionario conocido por las estelas de Abydene. Hay que esperar a su publicación para conocer los detalles sobre la técnica del vaciado de estas estatuas. Se utilizan incrustaciones de oro y plata para enmarcar los ojos y otros elementos. También se utiliza pródigamente la incrustación de oro en la representación de los ojos, las escamas y otras marcas del extraordinario cocodrilo, del que se dice que procede del mismo hallazgo y se conserva en Múnich [181]. Aunque se ha sugerido que éste pertenece a un periodo muy posterior, nuestro conocimiento de la iconografía de la escultura de animales del Reino Medio es demasiado escaso para que rechacemos sin más su atribución a este periodo.

No puede negarse que las mayores creaciones de los escultores de esta época son las estatuas retrato de los dos grandes reyes Sesostris III y Amenemhat III. Expresan de la forma más admirable el vigor rudo, la fortaleza brutal y la determinación que habían hecho posible la elevación de esta poderosa familia. Su vitalidad y áspero realismo repre-

182. Sesostris III. Cabeza procedente de Medamud. XII dinastía. *Museo de El Cairo.*

sentan un elemento tebano en el arte del Reino Medio. Sin embargo, los rostros de las figuras erguidas que Sesostris III colocó en el antiguo templo de Mentuhotep en Deir el Bahari han desarrollado una sabia madurez y una expresión de sentimiento únicos en la escultura egipcia, si bien éste se mantiene controlado y queda sometido a las convenciones tanto tiempo respetadas. La cualidad dominante de estas cabezas es la de la conciencia inteligente de las responsabilidades de un gobernante y la percepción de la acritud que ello puede suponer [182]. No es una coincidencia que represente el mismo sentimiento que fue formulado en una famosa obra literaria, las admoniciones de Amenemhat I a su hijo, que le advierte de que se guarde de sus subordinados, que evite tener allegados y, si duerme, que guarde su corazón, porque un hombre no tiene partidarios en el día de su adversidad[22]. Una seriedad cavilante aparece incluso en el rostro del joven Amenemhat III [183] en una estatua sedente en caliza procedente de su templo de la pirámide de Hawara, que posee más del carácter idealizado de las figuras sedentes anteriores de Sesostris I. Aunque no se aprecia la dureza o los signos del paso de los años que se encuentran en otras cabezas de Amenemhat III, de inmediato se pone de manifiesto que este hombre vivió en una época diferente de la que produjo la serena confianza de la gente del Reino Antiguo.



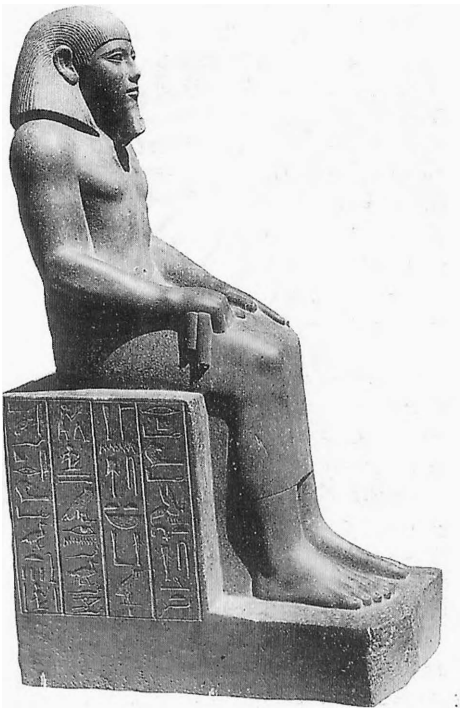
183. Amenemhat III. Cabeza de una figura sedente procedente de Hawara. XII dinastía. *Museo de El Cairo.*

184. Princesa. XII dinastía. *Museo de Brooklyn.*

Por supuesto, no toda la escultura de retrato de este periodo es necesariamente torva. Un caso que viene a cuento es el maravilloso retrato de una joven princesa que ahora se encuentra en el Museo de Brooklyn [184]. Aunque controla su expresión, está casi alegre y sonriente. Al igual que toda la mejor obra escultórica de esta era, ciertos detalles, sobre todo los planos de la carne viva, son extremadamente naturalistas. El escultor también se recrea en las pautas formales, lo cual puede verse, por ejemplo, en las líneas limpias y ordenadas del cabello de la princesa y en la elaboración esquemática de sus cejas y párpados. Es este interés por lo abstrac-

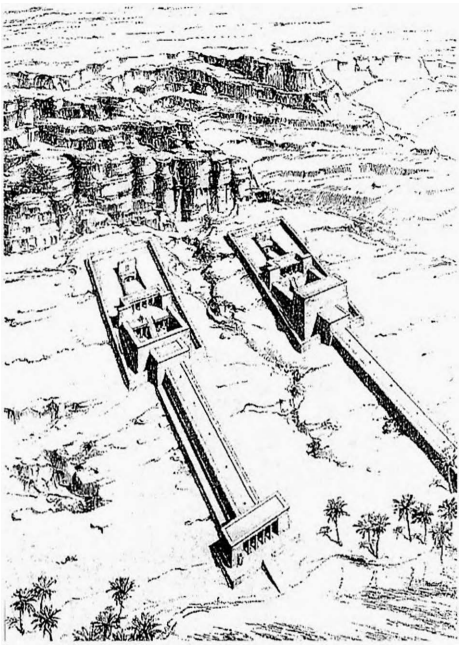
to y la generalización idealizada de los rasgos individuales específicos el que marca hasta la escultura de retratos egipcia más naturalista y nos recuerda que suele ser difícil y posiblemente incluso incorrecto hablar de un género artístico de retratos en el antiguo Egipto según entendemos el término en la actualidad.

En años recientes se ha puesto de manifiesto que los notables retratos de los reyes también se reflejaron en las estatuas hechas para sus seguidores. Se ha hallado un grupo de estatuas sedentes colocadas en pequeñas hornacinas de ladrillo en torno al patio de un santuario en la isla de Elefantina. Fue consagrado por estos notables del Reino Medio a un hombre de finales del Reino Antiguo, un tal Hekaib, que se había convertido en una especie de santo local. También se ha encontrado su tumba entre los otros conductores de caravanas de la VI dinastía en las alturas del farallón occidental. Allí los nomarcas del Reino Medio también excavaron sus tumbas y las decoraron con pinturas que ahora se encuentran en muy mal estado. Dominaban un paisaje nuevo para cualquiera proveniente de Egipto, en el cual las oscuras rocas graníticas y la vegetación verde de las islas del río contrastaban con la arena amarilla del desierto que termina en la Primera Catarata. Ese pueblo de la frontera meridional era un lugar remoto, pese a lo importante que hubiera sido siempre por sus canteras de granito y para la organización del comercio hacia el sur. Sus hombres principales se habían contentado con escultores mediocres para decorar sus tumbas en la VI dinastía, y las manos de los artesanos provincianos resultan claramente evidentes tanto en las pinturas de las tumbas de los nomarcas[23], que se parecen mucho en estilo a las de Beni Hasan, como en las estatuas de la capilla de Hekaib. Las últimas varían considerablemente en cuanto a calidad, pero están bien representadas por la de Sa-renput [185][24]. El carácter duro y brutal de los rostros reales y su modelado vigoroso se ha reducido a unos cuantos planos simples. Sin embargo, estas estatuas representan el ascendiente realista en el arte del Reino Medio de un modo inusual e interesante.

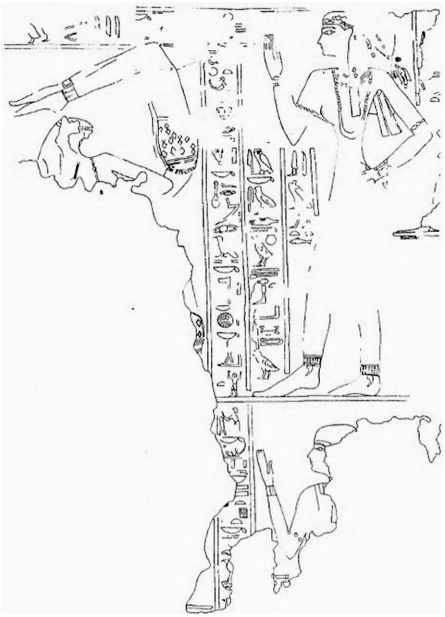


185. Funcionario. Estatua procedente de la capilla de Heka-ib, Elefantina. XII dinastía.

Asuán encarna el carácter individual mantenido por las pequeñas cortes de la nobleza provinciana en el Medio Egipto desde Qaw el Kebir en el X nomos, al sur de Assiut, hasta Beni Hasan en el XVI nomos, al norte de Hermópolis. Era la región que había desempeñado un papel importante en las guerras habidas entre Tebas y Heracleópolis, y la considerable medida de independencia que se había permitido a las familias locales hasta bien entrado el reinado de Sesostris III se refleja en la decoración de las impresionan-

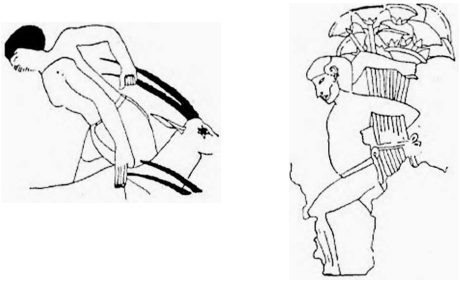


186. Qaw, tumbas de Wah-ka I e Ibu. XII dinastía. Reconstrucción.

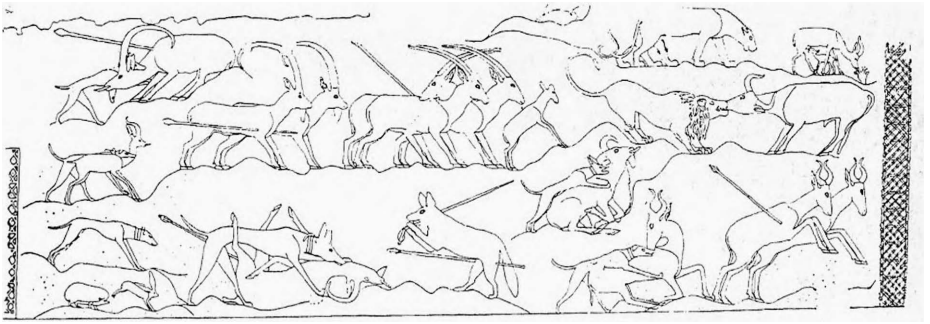


187. Qaw, tumba de Wah-ka II, danzantes y acróbatas. XII dinastía.

tes tumbas que fueron construidas en las proximidades de las capitales de los nomos, Qaw, Assiut, Meir, Deir el Bersheh y Beni Hasan, y que contribuyen a la variedad de estilos prevalecientes en el Reino Medio. Algunos de estos hombres continuaron siendo ricos y poderosos. Wah-ka II construyó la tumba más pretenciosa de Qaw. Por su estructura se parece a las demás, pero fue planeada a mayor escala. Se halla a la derecha de las de Wah-ka I e Ibu que se muestran en el dibujo reconstruido [186]. El enorme vestíbulo labrado en roca sobre la terraza superior y una de las habitaciones que flanquean los santuarios de detrás presentaban pinturas de una delicadeza sólo igualada por los bellos bajorrelieves de Ibu. Las danzantes y acróbatas [187] proporcionan alguna noción del carácter inusual de las escenas muy deterioradas que sólo se han publicado en parte[25]. El refinamiento y sutileza del color y la pincelada tienen su paralelo en Meir en la capilla de Uj-hotep III [191, 192] y en Bersheh en la de Djehuty-hetep [198] y en el ataúd de Djehuty-nejt [193-195]. El último no



188. Beni Hasan, tumba de Jnum-hotep, hombre con antílopes; Meir, tumba de Uj-hotep I, campesino cargando papiros. XII dinastía.

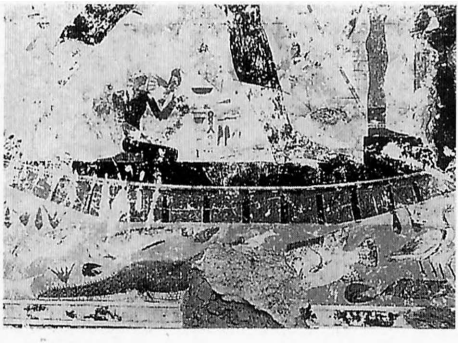


189 y 190. Meir, tumba de Senbi, escena de caza (detalles). XII dinastía.

está fechado, pero su estilo está estrechamente relacionado con el de las pinturas de Djehuty-hetep, que, como las de Uj-hotep III, son del reinado de Sesostris III.

En otro tiempo debió de existir una obra de calidad comparable de una época anterior en la gran tumba de Hepzefa en Assiut durante el reinado de Sesostris I, en la que se inscribió una serie notable de contratos con sus sacerdotes funerarios para el mantenimiento de las ofrendas. Aún puede percibirse sobre los muros ennegrecidos parte de una escena de huerto con cabras, una acacia y niños cogiendo higos bellamente dibujados. La decoración del cielo raso de este salón introdujo una nueva serie de diseños de un tipo que aparece más tarde en Meir y Qaw y de nuevo en vasijas de fayenza de Kerma, si bien en este último caso la combinación de colores es completamente diferente [206][26]. Incluso en su triste estado actual, esta gran tumba habla de la existencia de una escuela de excelentes artesanos establecida en Assiut en los primeros años de la XII dinastía, que explicaría la calidad excepcional de la estatua de la esposa de Hepzefa, Sennuwy. Había existido una tradición de buena artesanía en Assiut durante la X dinastía y en el nomos más al norte los nobles de Cusae pudieron pedir los servicios de artistas excepcionales para que realizaran la obra de sus tumbas en Meir.

Allí las tumbas no ocupan la posición dominante en la que las encontramos en otros lugares del Egipto Medio. Sus puertas de entrada se abren sin obstáculos frente a las pendientes bajas y monótonas del borde del desierto. La falta de un carácter arquitectónico imponente queda plenamente compensada por la bella factura del interior. Los artesanos de los primeros reinos de la XII dinastía representaron el antiguo repertorio de escenas agrícolas, de caza y de pantano en bajorrelieves que prosiguen la tradición naturalista del Reino Antiguo[27]. Esta obra es equivalente a la lograda adaptación del estilo menfita en



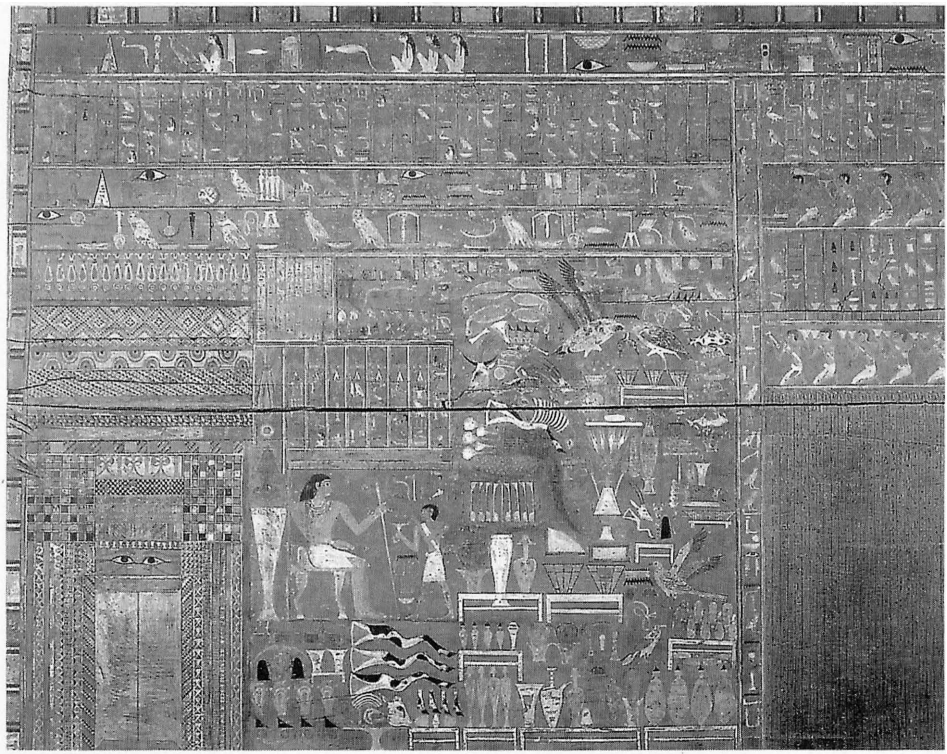
191 y 192. Meir, capilla de Uj-hotep III *(arriba)* con detalle de una escena de pantano *(abajo)*. XII dinastía.

los templos de las pirámides de Lisht. La calidad del relieve varía, pero los dibujos conservan un nivel muy elevado. El artista de Meir maneja suavemente una postura inusual, como es el caso del anciano que carga papiros en la tumba de Uj-hotep I, mientras que el pintor de Jnum-hotep en Beni Hasan, en un reinado posterior, pliega los hombros hacia atrás torpemente [188]. Los tiesos registros horizontales desaparecen en la escena de caza de la tumba de Senbi, donde los animales se colocan sobre líneas ondulantes y muestran una nueva vivacidad de acción [189]. La liebre salta hacia delante con las patas traseras levantadas [190].

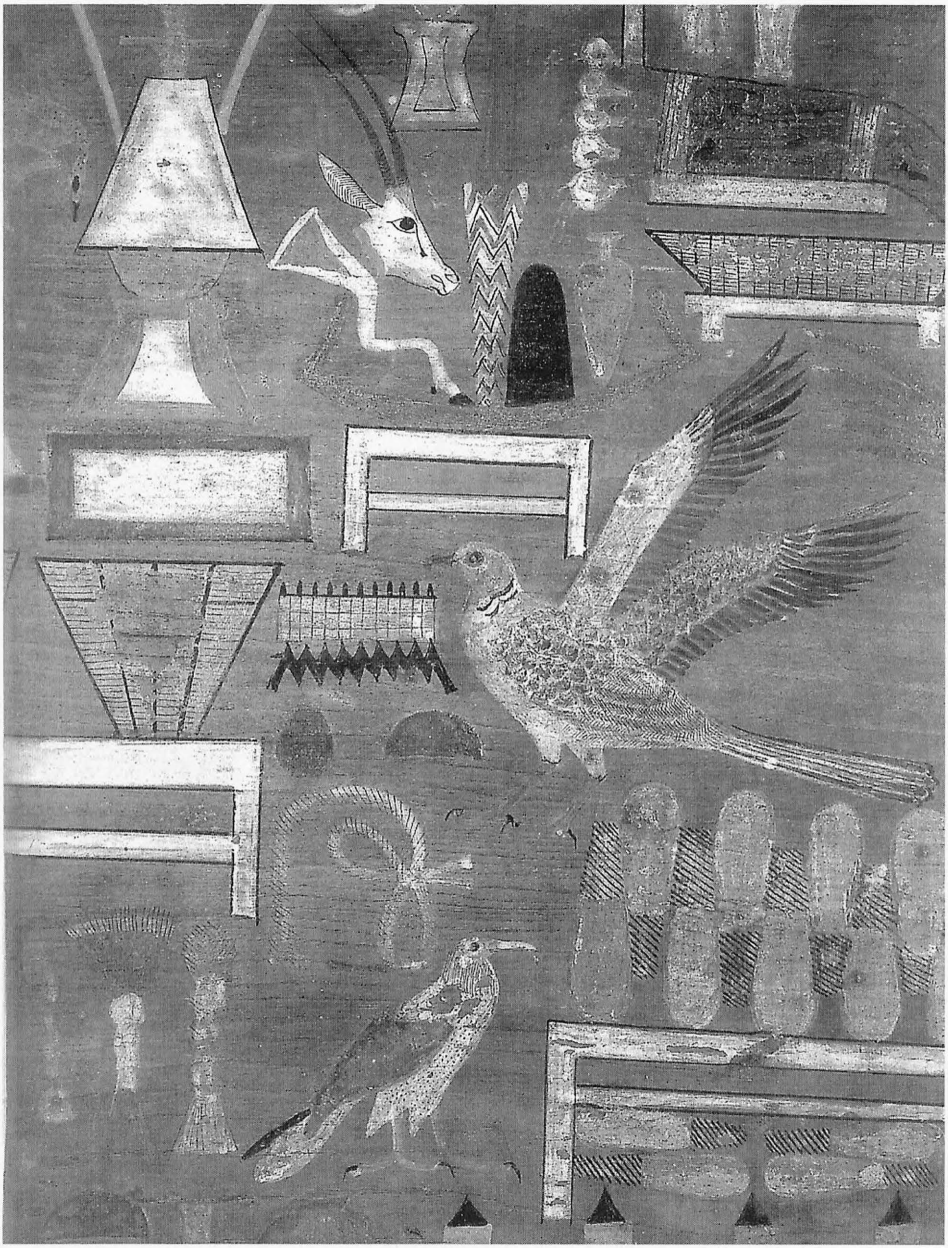
En la última de las tumbas de Meir, la de Uj-hotep III del reinado de Sesostris III[28], se ha desarrollado un nuevo estilo que conserva poco que recuerde al Reino Antiguo. La obra ya no está en relieve, sino pintada, de hecho, ejecutada por uno de los mejores pintores del Reino Medio. ,La gran habitación posee un nicho de ofrendas en la parte posterior [191]. Un banco de piedra bajo recorre los muros, pero sólo se ve su borde superior, pues no se ha retirado la arena hasta el nivel del suelo. Un diseño de puerta falsa negra y blanca constituía la base para la pintura. Tallados posteriores han desfigurado los muros y las superficies están muy arañadas, pero el color conserva su fresco tono puro. El muro posterior estaba cubierto con dos grandes escenas de pantano a cada lado del nicho de ofrendas.

Uj-hotep pesca con una lanza a la izquierda y caza pájaros lanzando un palo a la derecha. Un detalle de la escena de pesca [192] proporciona alguna impresión del cuidado dedicado a las plantas, las aves acuáticas, los peces y el cocodrilo que aparece bajo la ligera nave, aunque faltan los matices de color más sutiles. Uj-hotep está de pie en el bote con las piernas abiertas en toda su extensión y con una de las damas de su familia sentada con un traje rojo debajo de él. Otra joven está de pie delante. Más inusual es la falda transparente que luce el hombre sobre su breve faldellín, pintado de gris contra el fondo. Donde cubre las piernas, éstas son rojo oscuro, mientras que debajo de la falda están punteadas de un rojo claro. Las mujeres muestran mantos transparentes similares en este muro y se emplea el punteado y suaves pinceladas para indicar la textura de las plantas, pájaros y peces. El mismo elaborado manejo del pincel aparece en una figura con manto del muro norte. Una falda gris transparente cuelga bajo el borde inferior del manto, y las piernas y los pies están punteados de un rojo claro bajo su remate. Las rayas transversales del manto también están punteadas para producir un cambio de color del blanco a lo largo de la parte inferior de cada banda, y del verde claro a un verde más oscuro en el extremo superior.

Algo parecido a este sombreado con pigmentos vuelve a surgir en el ataúd exterior



193. Escena de ofrendas. Ataúd pintado de Djehuty-nejt procedente de Bershch. XII dinastía. *Boston, Museo de Bellas Artes.*



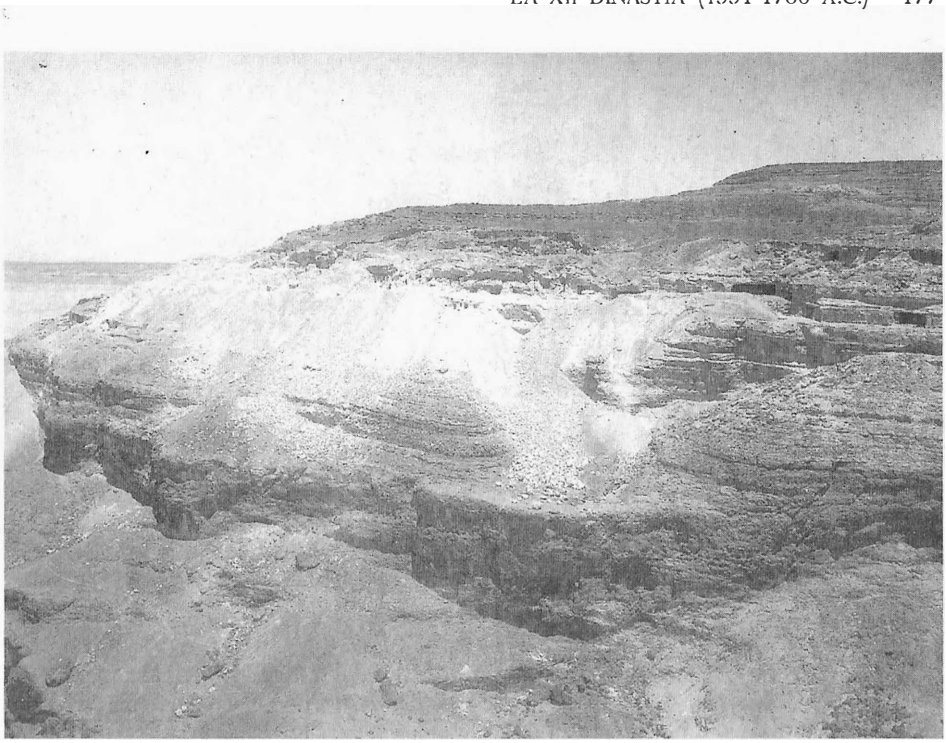
194. Escena de ofrendas. Ataúd pintado de Djehuty-nejt procedente de Bersheh. XII dinastía. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

de Djehuty-nejt procedente de Bersheh, donde hay una diestra sugerencia de humo de los carbones de un brasero de incienso que sostiene un asistente ante la figura sedente del dueño [193]. El efecto opalescente del plumaje de una tórtola también se imita por las delicadas pinceladas grises y negras que se aplican con blanco sobre una capa de pintura rosácea [194]. Se hace un uso parco de los contornos convencionales, permitiendo que el color corporal destaque sobre el suave tono marrón de la madera de cedro que constituye el fondo. Resulta particularmente evidente en las plantas y hortalizas verdes del montón de ofrendas que ocupa el espacio a la derecha del nomarca sentado. Cuando se utilizan los contornos, son muy finos, y se prodiga el detalle más minucioso a los jeroglíficos y los diseños de las esteras de la puerta falsa de «fachada de palacio» situada a la izquierda de la escena de la ofrenda [195]. Los ojos colocados sobre la puerta se repetían fuera del ataúd y de nuevo en la puerta falsa de uno interior de factura más ordinaria que se acoplaba dentro del pintado. La momia yacía de costado frente a estas puertas y ojos, con lo cual se le proporcionaba un medio mágico de salir y entrar de su lugar de enterramiento.

Estos ataúdes, junto con un par para la mujer del nomarca, se encontraron con un conjunto de maquetas funerarias de madera en la cámara funeraria de una tumba de roca derrumbada de Deir el Bersheh. Ahora se hallan en Boston[29]. Sin embargo, se ha sugerido que estos ataúdes y la procesión de la maqueta deberían asignarse a la XI dinastía. Djehuty-nejt es un hombre diferente del gobernador del nomos de la Liebre con el mismo nombre que era dueño de la tumba número 1 de Bersheh. Las decoraciones de esta tumba del reinado de Sesostris I todavía poseen muchas de las desmañadas características provincianas del periodo precedente[30], mientras que las pinturas del ataúd son semejantes a las de la tumba de Djehuty-hetep, que, en la época de Sesostris III, es la única de Bersheh que presenta el estilo desarrollado de la XII dinastía. Resulta característico que sea la última gran tumba de ese lugar[31]. La capilla sólo ha escapado parcialmente al extenso deterioro ocasionado por las canteras y los terremotos a la hilera de tumbas excavadas en la roca en lo alto del farallón al borde de una barranca desolada [196]. Constituyeron el cementerio de los hombres principales de Hermópolis en el Reino Medio. La tumba de Djehuty-hetep es famosa por la representación de una estatua colosal que es arrastrada desde las canteras de alabastro de Hat-nub. Se pretendía que fuera para un santuario que el nomarca había instituido, quizás en conexión con el templo del pueblo de Hermópolis.

En otro tiempo hubo un pórtico con dos columnas palmiformes pintadas para que parecieran de granito, pero fue destruido, y el muro oriental de la cámara principal, destrozado por el hundimiento de la roca. Este salón excavado en la roca tenía un santuario en medio del muro posterior, pero no columnas, como en Meir en la capilla de Uj-hotep III [191]. Había relieves sobre los muros del pórtico, pero en el salón sólo parte del registro inferior y las grandes figuras estaban talladas en relieve. El esculpido es muy bajo y plano, con escaso modelado, y cuando está pintado apenas se distingue del resto de los muros, donde la obra sólo se ejecutó en pintura. Ésta puede verse en el caso de las damas de la familia del nomarca [197] colocadas de pie en una larga fila frente a Djehuty-hetep, que está inspeccionando las diversas actividades de su finca. Además del trabajo en el campo, los viñedos y la huerta de verduras, la gente de la casa está cocinando, haciendo ollas y tejiendo. Todo lo que aparece en el muro oriental, así como en el muro opuesto, con las escenas del transporte del coloso, los navíos del Nilo y la pesca, la caza de pájaros y la cría de ganado, está pintado de un modo que se aproxima mucho al de

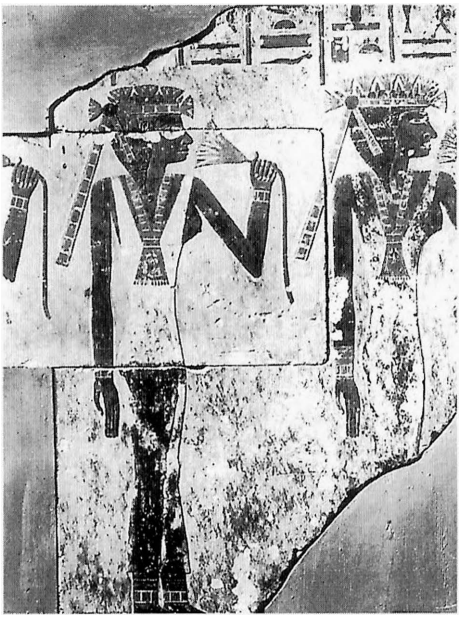
195. Puerta fal a. Ataúd pintado de Djehuty-nejt procedente de Bersheh. XII dinastía. *Boston, Museo de Bellas Artes.*



196. Cementerio de Deir el Bersheh. XII dinastía.

los laterales interiores del gran ataúd de madera de cedro de Djehuty-nejt. Aparece la misma seguridad de línea delicada, detalle meticuloso y variedad de color claro y puro. Se sospecha que el mismo maestro pintor, o al menos hombres entrenados por él, pusieron su mano en ambas piezas. Esta pintura sólo rivaliza en calidad con la de las capillas de Uj-hotep III de Meir y Wah-ka II de Qaw, si bien en el último lugar los relieves de Ibu son más delicados que los de Bersheh.

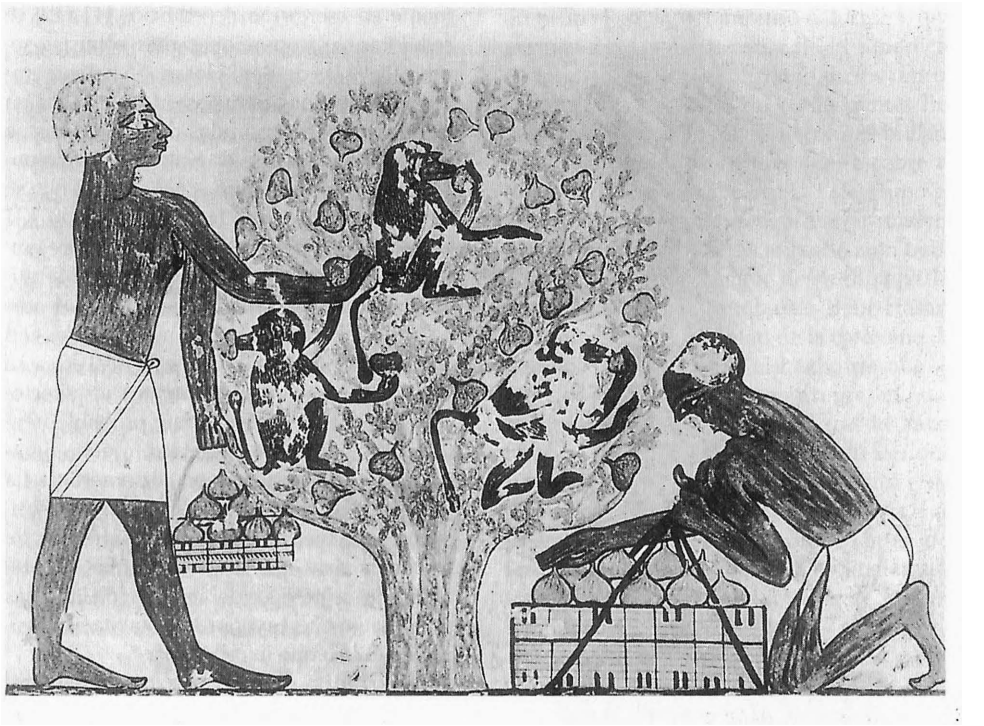
El mismo carácter se representa de forma atractiva en un fragmento del muro oriental, en el cual un hombre esbelto descarga una gravilla de grano del lomo de un burro rosa para colocarla en el montón para la trilla [198]. Se utilizan líneas finísimas para el minucioso dibujo de las espigas y para las delicadas marcas del burro. El cabello del hombre presenta un contorno ondulado sobre la frente y los esbeltos brazos se ajustan a un modelo, así como los dedos afilados con sus uñas cuidadosamente indicadas. La elegancia decorativa del diseño, al igual que los suaves rojos y marrones, que en este periodo tendían al lila y al rosa por un extremo y al carmesí fuerte y el color chocolate por el otro, muestran un refinamiento del estilo tebano que había surgido del Primer Periodo Intermedio en la XI dinastía. Las delgadas damas con sus coronas de lotos, pelucas rizadas y pectorales [197] recuerdan a las del ataúd de Kawit [157] y los relieves de la reina Neferu [156], al igual que otras figuras de la capilla de Uj-hotep en Meir, de las tumbas

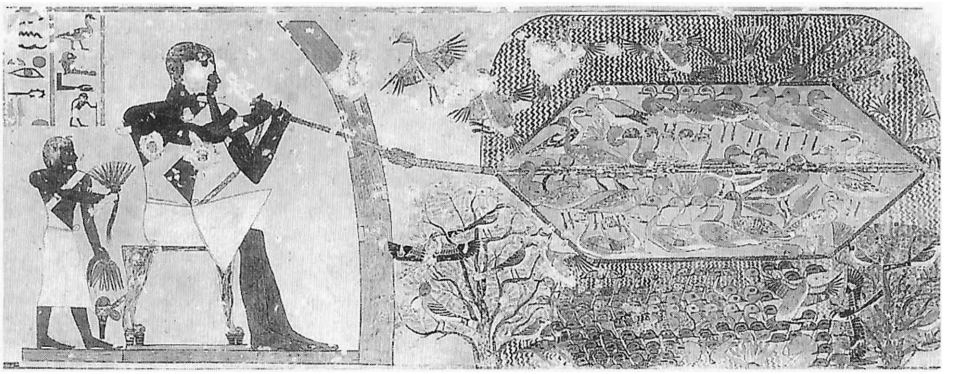


197 y 198. Hijas de Djehuty-hetep y la descarga de grano. Pinturas de la capilla de Djehuty-hetep en Bersheh. XII dinastía. *Museo de El Cairo.*

de Ibu y Wah-ka II en Qaw y del ataúd de Bersheh. No hay nada que sugiera la influencia del Reino Antiguo que había aparecido más al sur en Meir en la primera parte de la XII dinastía. Tampoco se puso de manifiesto en ningún momento en la obra de las tumbas de Beni Hasan, en el nomos más al norte, que estaba más cerca de Menfis. La evolución de Beni Hasan se interrumpe en el reinado de Sesostris II con la tumba de Jnumhotep, que sigue revelando muchos signos de la torpeza provinciana de las tumbas de la XI dinastía de ese sitio. Resulta incluso más evidente en las pinturas de la otra tumba bien conservada de la XII dinastía de Amenemhat, que es del reinado de Sesostris I. Sin duda, el elemento tiempo tiene mucho que ver con el hecho de que el estilo de las tumbas de Beni Hasan se aproxime mucho más al de Asuán, donde no hay más tumbas pintadas desde el reinado Amenemhat, y Tebas, donde la única tumba bien conservada de Senet y su esposo, Intef-iker, fue pintada en el reino de Sesostris I[32]. Sean cuales fueren las diferencias regionales, hubo un desarrollo en las últimas tumbas de unos cuantos sitios provincianos que tenían estrechas afinidades con el estilo tebano de la XI dinastía, basado en la obra del Alto Egipto del Primer Periodo Intermedio. Las primeras tumbas de la XII dinastía de Meir constituyen una excepción, con sus fuertes signos de influencia menfita; quizás tenga alguna conexión con los talleres vecinos de Assiut, que al comienzo de la XX dinastía parecen haber ido muy por delante de los demás centros provincianos. Aunque los restos de las decoraciones de la capilla de Hepzefa no muestran signos de influencia del Reino Antiguo, la estatua de su esposa Sennuwy es un ejemplo sobresaliente de la continuación de las formas menfitas en la escultura en general.

El príncipe del nomos de Oryx eligió un hermoso lugar para sus tumbas en Beni Hasan, contemplando una amplia extensión del valle cultivado en un recodo del río que corría a los pies de la pendiente rocosa. Estas tumbas son famosas desde antiguo por su





199 y 200. Beni Hasan, capilla de Jnum-hotep, recogida de higos y escenas de caza de pájaros con trampa. XII dinastía.

201. Mujer extranjera y su hijo. Estatuilla de madera procedente de Beni Hasan. XII dinastía. *Edimburgo, Royal Scottish Museum.*

bien conservado detalle arquitectónico tallado en la roca y por su animada representación de la vida del Reino Medio[33]. Ya nos hemos referido al vestíbulo con columnas de loto de la inacabada tumba 18 [166]. Por primera vez en el pórtico y el salón de las dos tumbas de la XII dinastía de Amenemhat [165] y Jnum-hotep podemos apreciar el bello uso que podía hacerse de la columna estriada o acanalada poligonal. Se remonta al templo de Zoser de Saqqara, donde, en el templo al norte de la pirámide, las formas excesivamente esbeltas utilizadas profusamente en ese grupo de edificios [41, 42] se redujeron a proporciones más robustas semejantes a las de Beni Hasan. Se habían empleado columnas estriadas en las tumbas en terrazas muy deterioradas de Qaw y una se recuperó de una casa de Kahun, pero los pocos ejemplos de columnas poligonales que se han encontrado entre las dinastías III y XII presentaban superficies planas como los ejemplos en piedra caliza del templo de Mentuhotep de Deir el Bahari. Las columnas acanaladas de Beni Hasan, después utilizadas con tanta efectividad en la dinastía XVIII, están copiadas, como otros elementos arquitectónicos, de formas de madera y probablemente continuaron en uso durante mucho tiempo en la arquitectura civil y doméstica. La tumba de Amenemhat [165] muestra particularmente bien los modelos geométricos de los cielos rasos que sin duda imitan las esteras atadas a las vigas del techado de las casas para evitar que cayeran a la habitación trozos del barro que lo rellenaba.

Las pinturas de Beni Hasan están cubiertas con una película natural grisácea que oscurece sus contornos y color, a menos que se puedan examinar muy de cerca. Puesto que se desarrollan a una altura considerable de los muros, son difíciles de estudiar y producen un efecto desilusionante en el visitante[34]. La animación y el vigor de las pinturas de Jnumhotep quedan bien ilustrados por el hombre que recoge higos de un árbol en el que los monos se aplican a comer la fruta [199].

202. Serabit el Jadim, templo, jefe de Retenu montando en burro. XII dinastía.

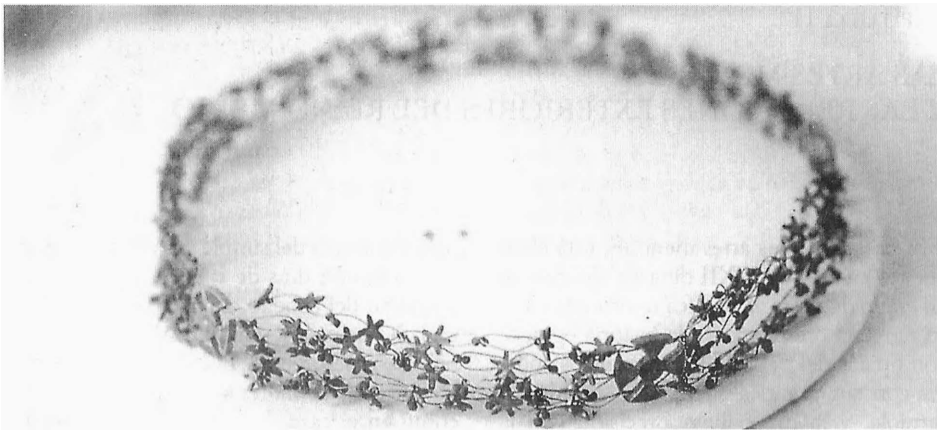
Los detalles se dibujan a gran escala y las figuras tienen proporciones abultadas. El rústico perfil del hombre situado a la izquierda y los hombros plegados para aproximarse a una actitud contemplada de perfil son típicos del dibujo de Beni Hasan. Un panel mayor colocado sobre la entrada del santuario en la parte posterior de la capilla [200] está flanqueado en los muros de debajo por escenas de pesca con arpón y caza de pájaros en los pantanos. Jnum-hotep está sentado debajo de una mampara de esteras y tira de una cuerda para disparar una trampa para pájaros. A cada lado de las aves acuáticas del estanque hay una acacia en flor. Los pájaros posados en las ramas y revoloteando junto a las livianas hojas se han observado cuidadosamente según su especie. Están un poco tiesos y al describirlos se ha dicho que recordaban especímenes disecados, pero continúa siendo una de las piezas más atractivas de observación por parte de un pintor antiguo y un bello ejemplo del impulso naturalista que permanece constante cerca de la superficie en toda obra egipcia[35]. En uno de los muros aparece una caravana de comerciantes beduinos asiáticos con trajes de colores brillantes y con dos niños en una alforja sobre el lomo de un burro de carga[36]. Este grupo es imitado en una inusual figurilla de madera de una mujer extranjera cargando a un bebé a la espalda en un pliegue de su ropa [201], encontrada en una tumba de Beni Hasan. La pintura de Jnum-hotep de la caravana de beduinos nos recuerda el hecho de que, si bien los egipcios son rara vez representados montando animales[37], incluso tras la introducción del caballo en el Segundo Periodo Intermedio, lo reconocían como una costumbre del pueblo de Palestina y Siria. Las estelas del Reino Medio procedentes del templo de Serabit el Jadim en el Sinaí muestran a varios de los jefes amigos de Retenu a lomos de burro [202][38].

CAPÍTULO 11

LAS ARTES MENORES Y LAS RELACIONES EXTERIORES DEL REINO MEDIO

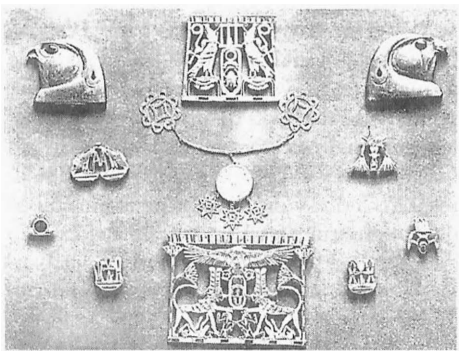
Si pasamos a las artes menores, está claro que los joyeros de la XII dinastía alcanzaron un grado de destreza técnica nunca superado en ninguna otra etapa de la historia egipcia. Son típicos del periodo los magníficos collares con sus grandes cuentas de amatista y carniola, y la maravillosa precisión con la que las piedras semipreciosas son incrustadas en finas bandas de oro. Las más hermosas piezas proceden de las tumbas de las damas de la familia real de Dahshur y Lahun, y se exhiben en El Cairo y en el Metropolitan Museum de Nueva York[1]. Dos cofrecitos con incrustaciones de marfil que contenían parte del tesoro de Lahun han sido ingeniosamente reconstruidos en Nueva York[2]. Las joyas contemporáneas de la princesa Sat-Hator y la reina Mereret fueron enterradas bajo el suelo de la galería inferior de las princesas, cerca de la pirámide de Sesostris III de Dahshur, en cajas de madera similares con incrustaciones de oro. Quizás la más bella de todas las piezas pertenezca a una dama de una generación anterior, la hija de Amenemhat II, la princesa Jnumet, quien con otra princesa llamada Ita fue enterrada junto a la pirámide de su padre en Dahshur. Se trata de una corona de ramales entrelazados de alambre de oro, salpicados de flores con forma de estrella y a intervalos regulares tachonada con cruces más grandes formadas por cuatro flores de papiro abiertas, colocadas alrededor de un disco central [203]. La airosa ligereza de la orfebrería debe de haber permitido que diera la impresión de que las diminutas incrustaciones de carniola y turquesa que formaban las flores estaban esparcidas por el cabello de quien las llevaba. Es una versión más elaborada del simple círculo de alambre retorcido con tiras de rosetones de oro que colgaban del cabello, utilizado más adelante en la XIII dinastía por una dama llamada Senebtisi, enterrada en Lisht[3]. Habitualmente, el efecto ha de haber sido algo más pesado, como en el caso de las bandas de flores de loto y los collares con sus grandes pectorales[4] lucidos por las damas de la familia del nomarca de Bersheh, Djehuty-hetep, en el relieve procedente de su tumba [197], o las cabezas de halcón excelentemente modeladas de los extremos del amplio collar de Jnumet [204]. Una segunda corona procedente de la tumba de Jnumet posee elementos en forma de lira que parecen derivarse de las volutas de la planta del sur de Egipto y de las estilizadas formas vegetales emparejadas del rosetón de la corona de Sat-hator-yunet [205][5], un diseño que se remonta al menos hasta comienzos de la IV dinastía a las incrustaciones de la reina Hetep-heres.

Ambas coronas[6] presentaban torpes erecciones en la parte posterior que echaban a perder el efecto de las bandas para la cabeza bellamente diseñadas. La de Jnumet tenía la forma de un fino tubo de oro del que sobresalían delgadas hojas de oro. Sat-hator-yunet tenía dos plumas labradas en láminas de oro más gruesas y le colgaban gallardetes similares a los lados y detrás, con pequeños tubos de oro ensartados en las trenzas del cabello entremedias. Un detalle del frente de la banda de oro proporciona una idea del modo en que se colocaban las incrustaciones en los rosetones de flores espaciados regularmente y en la cabeza de cobra que se yergue sobre la frente [205]. Al describir los rosetones suele

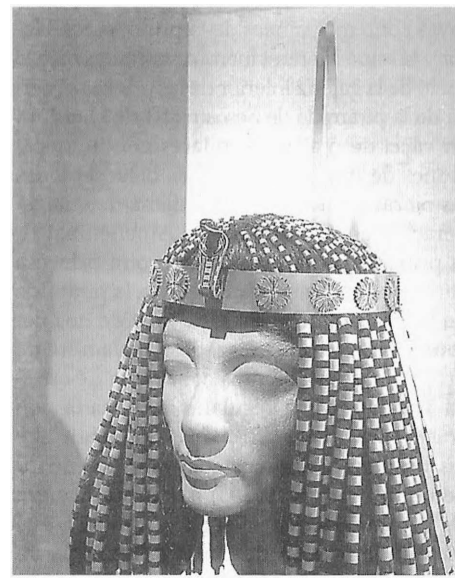


203. orona de Jnumet procedente de Dahshur. XII dinastía. *Museo de El Cairo.*

afirmarse que son una evolución de las flores d loto, pero, como es tan frecuente en el adorno egipcio, están compuestos por varias formas vegetales derivadas de los diseños del Reino Antiguo que incluyen elementos de haces de papiros (como en la corona de Atef), la juncia que parece haber constituido la base para la planta del sur, y capullos difíciles de identificar, pero que pueden ser lotos (véase la ilustración 89)[7]. Sólo hay un corto paso de las volutas que enmarcan los capullos de la corona de Lahun a la espiral vegetal en forma de 8 que veremos utilizar en pinturas murales y de cielos rasos en la XII dinastía [206], en diseños que establecieron



204. Joyas de Jnumet, Sat-hator y Mereret procedentes de Dahshur. XII dinastía. *Museo de El Cairo.*



205. Corona de Sat-hator-yunet procedente de Lahun. XII dinastía. *Museo de El Cairo.*

la base para una evolución aún más elaborada en la XVIII dinastía[8].

El loto a veces aparece como una de las partes componentes de los rosetones del Reino Antiguo, que en su conjunto podría pensarse que representan una flor abierta de este tipo. Sin duda, el loto fue muy utilizado, como en el caso de los delicados broches de los brazaletes de Jnumet y Sat-hator [203], donde de las flores colgaban símbolos protectores redondos como si estuvieran atrapados en los diminutos lazos de oro que han de haber parecido atar los extremos del brazalete de cuentas[9]. Las flores de loto también aparecen como parte del diseño de uno de los pectorales de la misma ilustración. Diminutas flores de loto conectan las volutas en forma de lira con sencillos rosetones de la segunda corona de Jnumet. La misma ligereza, delicadeza y precisión de factura aparecen en otros adornos fascinantes, pertenecientes a la princesa Jnumet, como el collar [204] con sus colgantes de estrellas caladas y círculos festoneados de oro granulado, técnica también aplicada a un colgante de mariposa de su tumba. El elemento central del collar presenta un toro o vaca recostado pintado sobre una placa redonda colocada en un marco de oro y cubierta con un disco de cristal de roca. Sin duda, esta discutida placa no está formada por piedras incrustadas o mosaico de cristal, sino que presenta un ejemplo temprano de pintura de miniatura[10].

Las joyas de las princesas del último grupo, Sat-hator-yunet de Lahun y Sat-hator y Mereret de Dahshur, se caracterizan por los cinturones formados por conchas de cauri de oro o cabezas de león y por cinco maravillosos pectorales que les regalaron los reyes Sesostris II y Amenemhat III. Sat-hator-yunet tenía dos piezas para el pecho casi idénticas, con halcones de Horus enmarcando el nombre de su padre Sesostris II en una y el de Amenemhat II en la otra[11]. Sat-hator recibió un pectoral similar de Sesostris II que aparece arriba [204]. Aquí, en lugar de la forma triangular formada por el contorno de los halcones, la composición se ha colocado dentro de un marco rectangular con una cornisa como un pequeño santuario. Este tratamiento iba a ser imitado en pectorales de un periodo posterior y se repite en la XII dinastía en los dos de Mereret que llevan los nombres de Sesostris III y Amenemhat III[12]. El de Sesostris III se muestra debajo [204], y en él el rey adopta la forma de una pareja de grifos hollando a sus enemigos extranjeros, aunque Amenemhat, en guisa humana, domina a los asiáticos en la segunda pieza. Ambas versiones de la omnipotencia del rey sobre los extranjeros hacen uso de grandes composiciones murales del Reino Antiguo. El marco posterior de oro repujado repite el diseño elaborado con una armoniosa combinación de incrustaciones en color de piedras semipreciosas del frente. La exquisita factura y la diestra disposición de estos símbolos de

206. Diseños decorativos. A) y B) Assiut, tumba de Hepzefa, cielo raso; C) Meir, tumba; D) Lisht, tiestos de cerámica gris; E) tiesto pintado de Kahun; F) fragmentos de la tapa de una jarra de fayenza de Kerma; G) falda de Keftiu.

la realeza representan lo mejor del diseño del Reino Medio. Los grifos enmarcan el nombre del rey, que es coronado por las alas abiertas de la diosa buitre protectora Nejbet. La cornisa descansa sobre flores de loto abiertas y desde sus ligeros tallos una segunda flor se inclina sobre la cola de los grifos. Se ha realizado la divertida sugerencia de que podría ser que por una mala comprensión de un diseño de este tipo se le haya otorgado una cola rematada con una flor de loto a una pequeña grifo[13] que se muestra en Beni Hasan acompañando al nomarca Jety de la XII dinastía. Prescindiendo de cuál fuera la inspiración de esta muestra de buen humor, que por supuesto es anterior a nuestro pectoral real, es típico del egipcio habérselas con un monstruo fabuloso dándole un collar de perro con un clavo protector y contarlo entre las mascotas de la casa, mientras que al mismo tiempo emplea la forma masculina de la misma bestia como símbolo de la realeza.

Objetos preciosos como los de Dahshur y Lahun fueron enviados como regalos por Amenemhat III y IV a los príncipes del distante Biblos en la costa siria, donde fueron enterrados con estos nobles locales[14]. El casquete de obsidiana ribeteado de oro encontrado allí se parece a uno de los joyeros con incrustaciones procedente de Lahun. Su material es aún más rico y sin duda de la mejor factura egipcia, al igual que un pomo para ungüento de obsidiana decorado con oro que hace pareja con los de las tumbas de las princesas. El espejo de Biblos es de un tipo muy conocido, más sencillo que el de Lahun, ya que no cuenta con la cabeza de Hator que se ha incorporado en la columna de papiros del mango. El artesano sirio de Biblos copiaba las joyas egipcias, a la vez que ejecutaba piezas notables de tipo local como las cimitarras, en las que las inscripciones jeroglíficas se plasman en metales preciosos diferentes sobre un fondo ennegrecido. Se trata del primer ejemplo conocido hasta ahora del uso de la técnica del nielado. Pese a su destreza renovada como orfebres, los artesanos de Biblos carecían de la exquisita pulcritud egipcia en el manejo de las piedras incrustadas, lo cual se pone de manifiesto en un pectoral que a primera vista recuerda a los que hemos venido examinando de Dahshur y Lahun. Como en un colgante oval con el nombre del gobernante local en un cartucho, se malinterpretan los detalles que se copian y se vulgariza el diseño[15]. En nuestro primer encuentro con lo que iba a ser una larga serie de productos sirios que incorporaban material egipcio, resulta evidente que se han adoptado los métodos de representación de la antigua civilización del valle del Nilo por un pueblo que los utilizó para sus propios objetivos, sin que existiera una asimilación propiamente dicha. Una cierta fantasía, ajena al espíritu egipcio, combinada con la indiferencia hacia el significado original del diseño, presta un raro toque, aun cuando hubiera un intento evidente de copiar el original.

Estos objetos egipcios y egipcianizantes de Biblos son los ejemplos más claros de la fuerte influencia que se estaba ejerciendo sobre las artes en el norte, pero sólo forman parte de las pruebas. En la XII dinastía hubo un intercambio de ideas, evidente principalmente en un amplio toma y daca de modelos decorativos y en las artes menores, que fue el resultado de las relaciones comerciales en el Mediterráneo oriental de una naturaleza más compleja que lo conocido hasta entonces. El firme gobierno restablecido por Amenemhat I y sus sucesores se vio acompañado por una política exterior que produjo condiciones favorables estables para el tráfico marítimo entre el Egeo, los puertos sirios y Egipto. Los gobernantes de la XI dinastía habían asegurado las fronteras de Egipto, pero no habían sido capaces de ir más allá de garantizar las rutas del desierto a las canteras y al mar Rojo hasta el punto en el que zarpaban rumbo a Punt las expediciones durante el Reino Anti-

guo. Las minas del Sinaí no volvieron a trabajarse hasta la XII dinastía. Amenemhat, al restablecer el rentable tráfico de caravanas controlado por el estado con el sur, comenzó la subyugación completa de Nubia, en la región de la Segunda Catarata.

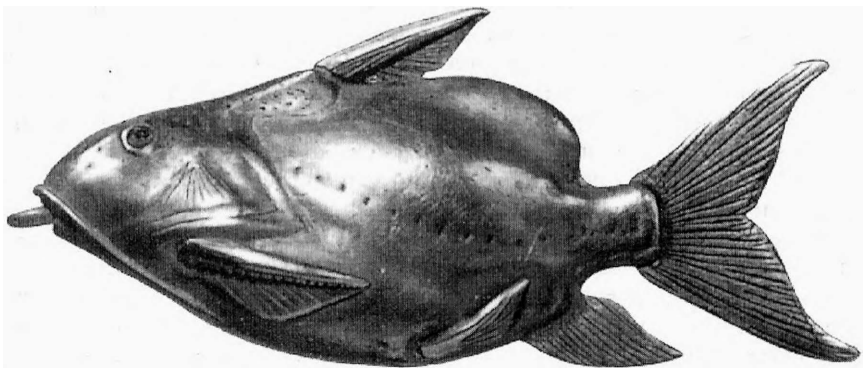
No está recogido que se efectuara un intento similar de afirmar el control militar en Palestina y Siria, pero debe recordarse que si no fuera por el relato de un hombre completamente oscuro sobre una estela de Abidos, no tendríamos noción alguna de que una expedición militar de Sesostris III pudiera haber llegado hasta Palestina[16]. En Meguido fue encontrada una estatuilla de Djehuty-hetep, el gobernador del nomos de la Liebre, cuya tumba de Bersheh hemos visto que era una de las más bellas de la XII dinastía. Puesto que vivió en el reino de Sesostris III, resulta pertinente conjeturar si no habría ocupado un puesto en Meguido. La mención de ganado vacuno de Retenu en su tumba ha resultado dudosa[17], pero quizás debiera considerarse como un tributo exigido a Palestina, sobre todo porque el ganado de los aamu (asiáticos) se representaba junto con los vaqueros extranjeros en una tumba de Meir del reinado de Amenemhat II[18]. También está el caso del visir Sesostris-anj, cuya estatuilla se encontró en Ugarit, junto con dos pequeñas esfinges de Amenemhat III y la estatuilla de una princesa que podría ser la misma hija de Amenemhat, Jnumet, cuyas joyas hemos examinado en Dahshur[19]. Sin duda, Ita, quien fue enterrada con su hermana en Dahshur, está representada por una pequeña esfinge en el pueblo del interior de Qatna (Siria). Las estatuillas reales pueden explicarse como regalos oficiales a las ciudades en las que se encontraron, pero parece que personas menos elevadas que el visir Sesostris-anj y el nomarca Djehuty-hetep viajaron mucho, pues sus pequeñas estatuillas se encuentran en Palestina y Siria, en el palacio cretense de Knossos, en Adana (Cilicia) e incluso en Anatolia central[20]. No parece haber razón alguna para que se exportara la estatua de un hombre privado y es probable que en la mayoría de los casos la pequeña pieza fuera transportada junto con la persona a quien representaba para servir como estatua de su tumba, si tenía la desgracia de morir fuera.

Aunque seguimos sin comprender muy bien las implicaciones históricas, está claro que hemos entrado en un nuevo periodo de intercambio, que iba a continuar durante todo el Segundo Periodo Intermedio y adoptar un carácter verdaderamente internacional en la XVIII dinastía, aunque iba a limitarse en buena medida a las artes menores en lo concerniente a Egipto. La discusión reciente se ha centrado en las complejidades egeas y asiáticas de esta situación[21], pero también debe considerarse el papel de Egipto en el intercambio en relación con los objetos encontrados en Kerma, y el papel que los artesanos egipcios pueden haber desempeñado en el Sudán.

Los objetos egipcianizantes aparecieron en Biblos en las mismas tumbas que jarrones de plata con asas de cuerpos estriados y parte de un cuenco decorado con un diseño de espirales que lo recorren. Un grupo estrechamente relacionado de cuencos y copas de plata fue regalado un poco antes en la XII dinastía por Amenemhat al templo de Tod próximo a Luxor. Estaban sellados en cuatro baúles de bronce con un león de plata, sellos cilíndricos mesopotámicos y otros objetos preciosos de manufactura extranjera, incluidos lingotes de oro y cierta cantidad de lapislázuli. Algunas de las vasijas de plata se adelantan a un tipo de cuenco que iba a tener una larga historia en Egipto y Siria a partir del Reino Nuevo. Presentan laterales estriados simples, pero hay otros con un estriamiento torsional. Ambos tipos de estriado se imitan en la alfarería cretense de Kamares, del Minoico Medio, y una copa de Tod tenía un asa que se adelantaba a las de las famosas copas de Vafio del interior de Grecia[22]. Se ha

encontrado Kamares pintada en dos sitios de Egipto asociados con la pirámide de Sesostris II de Lahun: Kahun y Harageh. Una vasija casi completa fue enterrada en la tumba de la XII dinastía de Abidos. También se han encontrado ejemplos de esta cerámica en Siria, en Ras Shamra, el antiguo puerto de Ugarit, y en Biblos[23].

La decoración de la fina cerámica de Kamares del Minoico Medio es inusual no sólo por la belleza de sus dibujos policromados, sino porque obtiene su efecto esencial empleando diseños luminosos contra un fondo oscuro. Su apariencia en Egipto ha suscitado una larga discusión desde que se descubrió por vez primera debido a su importancia para fechar el periodo llamado en Creta Minoico Medio II. Se ha determinado que los tiestos hallados en Harageh pertenecen a la primera fase de este periodo y los de Kahun representan el segundo, mientras que el vaso de Abidos posiblemente pertenezca a un estadio de transición entre los dos. Este importante material ha vuelto a ser examinado en fecha reciente en conexión con las cronologías relativas de Egipto, el Egeo y Asia occidental[24]. Los tiestos de Harageh se encontraron con una piedra que tenía inscrito el nombre de Sesostris II, en los montículos de desechos depositados cerca de un cementerio de la XII dinastía y sobre un cementerio anterior. El sitio se extiende sobre la ladera occidental de un afloramiento de roca de varios kilómetros que se alza en medio de los cultivos entre el desierto y el río. El cementerio y los montones de desechos se encontraban frente a la pirámide de Sesostris II y del pueblo situado junto a este valle que Petrie denominó Kahun, al otro lado de unos 5 kilómetros de cultivo. Las sepulturas de la XII dinastía que abarcan desde el reinado de Sesostris II al de Amenemhat III eran inusualmente ricas y pertenecían a algunas de las personas más acomodadas, ocupadas en la edificación y administración de la pirámide de Lahun. Probablemente vivían en las grandes casas pegadas al barrio de los obreros del pueblo de Kahun, pero puede que poseyeran fincas allí. Se pensó que la cerámica extranjera, con otro material típico de la XII dinastía, podría haberse transportado hasta el cementerio en la limpieza de una de esas fincas. De la tumba de un niño proviene el delicioso amuleto de oro con forma de pez [207], que está tan anticuado como todo lo procedente de las tumbas de las princesas, aunque otros cuatro que lo acompañaban estaban peor hechos. Otras sepulturas contenían fragmentos de un pectoral de plata con incrustaciones con el nombre de Sesostris II,



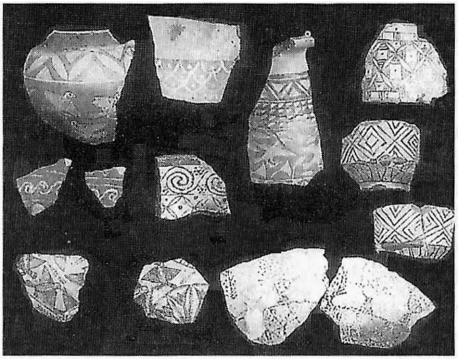
207. Colgante de oro en forma de pez procedente de Harageh. XII dinastía. *Edimburgo, Royal Scottish Museum.*

igual que uno encontrado en Rikkeh, pero no tan exquisitamente labrado como los pertenecientes a los miembros de la familia real, un avispón de plata con incrustaciones montado sobre una hebilla circular, y cilindros de oro con labrado granulado e incrustaciones[25].

El pueblo de Kahun continuó habitado en cierto grado en la XIII dinastía y se siguieron utilizando sus montículos de desechos, como muestran los tipos de cerámica chipriota y siria encontrados allí con los tiestos minoicos. El posible alcance de las dos formas de alfarería del Minoico Medio en Egipto parece, por lo tanto, abarcar desde en torno a 1885 a.C. en el reino de Sesostris II, hasta algún momento de la XIII dinastía, pero probablemente no más allá de 1750 a.C. La aparición de esta cerámica cretense en Egipto es importante para la cronología egea, pero debe recordarse que se desarrolló a partir de una imitación previa de formas de metales y el uso de lo claro sobre decoración oscura en las vasijas del Minoico Medio I, que habían fijado un carácter propio antes de que se conociera nada de naturaleza similar de Siria o Egipto.

Motivos que han de considerarse en conexión con la cerámica cretense aparecen en las pinturas sobre el cielo raso del gran salón de la tumba de Hepzefa en Assiut, que se completó en el reinado de Sesostris I. También aparecen en las vasijas de fayenza de Kerma. Algunos de estos diseños están ejecutados con la técnica de claro sobre oscuro. Uno de ellos sobre dos fragmentos de una tapa de fayenza [206F] presenta un motivo de red entrelazada con palmetas que se parece mucho al del tiesto de Kamares publicado procedente de Ras Shamra[26]. La semejanza entre las espirales y las flores punteadas de la fayenza de Kerma [208] y un fragmento de una vasija de cerámica pintada de Kahun [206E] también es sorprendente[27].

No cabe cuestionar el carácter general similar de los diseños utilizados en las fayenzas



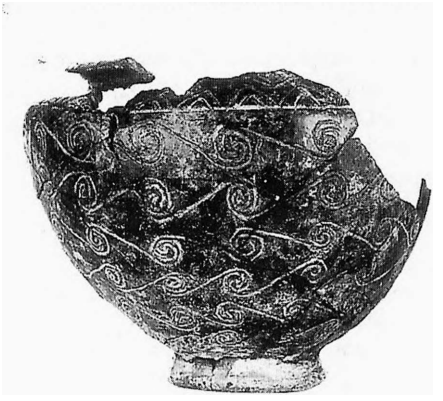
208. Fragmentos de vasijas de fayenza decorada procedentes de Kerma. XIII dinastía. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

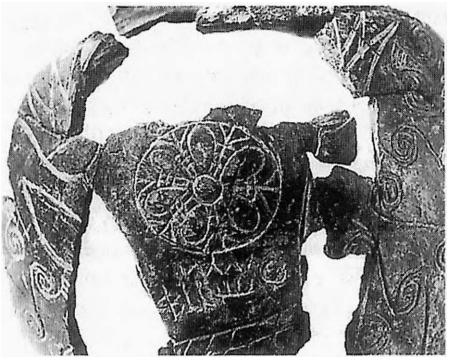
de Kerma y los de las pinturas de los cielos rasos de algunas tumbas del Reino Medio. El cielo raso de la tumba de Hepzefa en Assiut tiene dibujos en azul sobre un fondo negro, produciendo el efecto de claro sobre oscuro de alguno de los fragmentos de fayenza [208], en los que se utiliza azul verdoso claro contra un azul oscuro. Las pinturas de Hepzefa están ahora tan ennegrecidas por la suciedad y tan elevadas del suelo que los diseños copiados por Wilkinson [206B][28] ya no pueden verse claramente y sólo es posible estar seguros de la existencia de las espirales más sencillas y los rollos rectilíneos entrelazados [206A]. El último es un dibujo de un carácter muy parecido al de los dos fragmentos de una copa de Kerma [208]. Aunque ya no puede verse, la espiral vegetal en forma de 8 parece, según el dibujo de Wilkinson, haber existido ya en Assiut, pues sin duda enmarcaba una puerta en una tumba de Meir de la época de Amenemhat II [206C] y aparecía en el cielo raso de la tumba de Wah-ka II[29] en Qaw el Kebir del reinado de Amenemhat III. La planta de estas espirales es sin duda una palmeta muy simple, desarrollada de las formas de voluta del Reino

Antiguo [89, 90]. La espiral en forma de 8 vuelve a aparecer en la falda de un enviado cretense a comienzos de la XVIII dinastía [206G] y en el cielo raso de la tumba tebana de la XXVI dinastía de Pedamenopet[30]. Existe una extraordinaria diversidad en los motivos utilizados en los cientos de rectángulos en los que el cielo raso del inmenso salón excavado en la roca de la tumba de Wahka II está dividido. Contienen rollos entrelazados similares a los de Hepzefa [206A-B], así como cuadrados que se solapan, semejantes a los dibujos superpuestos de una pieza de fayenza de Kerma [208, arriba a la derecha]. Se combinan con rosetones, cuadrifolios, círculos, puntos, y palmetas añadidas a las espirales de plantas. Estos nuevos motivos reemplazan a los antiguos dibujos geométricos basados en las esteras que aún aparecen con cuadrifolios y estrellas en la mayoría de las tumbas excavadas en roca del Reino Medio [165]. En el cielo raso de la tumba de Djehuty-hetep en Bersheh, los cuadrifolios amarillos sobre fondo azul se han liberado de los cuadrados que suelen encerrarlos, y en la capilla de Kerma K XI han evolucionado hasta alcanzar una forma de seis lóbulos recortada en fayenza azul e incrustada en piedra[31].

Parecería razonable sugerir que una de las fuentes de estos nuevos motivos fueron los textiles, que, como la cerámica decorada y las vasijas de fayenza, son fácilmente transportables. Sin duda, los dibujos geométricos se derivaron de las esteras de colores que probablemente se ataban al techo para impedir que cayeran en la habitación trozos del barro de su composición. Más adelante parece que estas esteras, sujetas a las vigas del techo, se enlucieron para proporcionar una superficie uniforme para la pintura. Las vigas del techo que sobresalían solían limitar la superficie pintada a pequeños compartimentos, y éste es sin duda el origen de la multitud de rectángulos con diferentes dibujos del cielo raso de Qaw que se acaba de describir. Un ejemplo egipcio temprano de un gran textil decorado con figuras es la vela del barco estatal de Sahura representado en sus relieves en Abusir durante la V dinastía. Los rosetones de ésta son similares a los rosetones de lotos de Qaw[32]. Está claro que los elementos vegetales de los dibujos del Reino Medio no provinieron del exterior. En cuanto al uso de los complicados diseños espirales, es básicamente la interconexión de algunos de los nuevos motivos, que conectan todas las partes de la superficie en un dibujo general continuo, lo que sugiere el carácter egeo. Cabe afirmar lo mismo de los giros y espirales continuas de las vasijas de Tod y Biblos. Pero quizás sea más importante reconocer que éste es un periodo de intercambio extendido que tratar de seguir la fuente exacta de cada motivo, incluso si fuera posible. Sin embargo, no está de más recordar al considerar este intercambio que los egipcios se habían mostrado desde hacía mucho tiempo particularmente diestros en el uso de los adornos vegetales, y que se encontraban en una posición dominante en la XII dinastía.

Los artesanos del Reino Medio son bien conocidos por su espléndidas figuras vidriadas del hipopótamo y otros animales, pero no son usuales en Egipto los productos como los de Kerma. Las vasijas y las obras mayores, como las grandes incrustaciones de los leones caminando de la capilla funeraria Kerma II (alto Defufa), son completamente egipcios y no tienen ningún carácter local sudanés. Lo mismo puede afirmarse de las figuras algo semejantes hechas de cuarzo vidriado[33]. Las vasijas rotas encontradas en cantidad similar en Deir el Bahari y en el Sinaí parecen ser todas del Nuevo Reino[34]. Un cuenco completo con pájaros volando como los de la ilustración 208 fue excavado en una sepultura de Qaw, fechada en el Segundo Periodo Intermedio[35]. Reisner descubrió que las vasijas de fayenza aumentaban de número en los grandes túmulos de Kerma que fueron construidos después. Continúan durante todo el Segundo Periodo Intermedio, pero





209 y 210. Vasija de cerámica gris con incisiones procedente de Kerma, con detalle. XIII (?) dinastía. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

forman un grupo notablemente homogéneo en el que sería difícil establecer distinciones entre piezas anteriores y posteriores. De hecho, se ha sugerido ahora que es mucho más probable que las fayenzas típicas del Reino Medio —hipopótamos, animales y vasijas— pertenezcan a la XIII dinastía y al Segundo Periodo Intermedio.

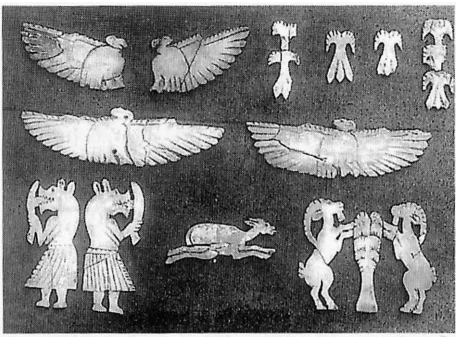
Cabe aplicar lo mismo a las vasijas de cerámica siriopalestinas con dibujos incisos rellenados con pigmento blanco, que se hallan ampliamente distribuidas en Egipto y Nubia. Por lo general, la alfarería es oscura, pero aparecen géneros rojizos. Las mejor conocidas son las jarritas con asa, denominadas desde hace mucho tiempo cerámica de Tell el Yahudiyeh, procedente del sitio del delta que se pensó que era un campamento hicso. Pero además de sus característicos triángulos llenos de puntos y motivos geométricos, estas jarras presentan otros dibujos que se relacionan con los de la fayenza de Kerma y los cielos rasos de las tumbas del Reino Medio. Hay también algunas otras vasijas de formas diferentes. En las habitaciones situadas a los pies de la escalera que conducía al «fuerte» de Kerma, se encontró una notable jarra [209, 210] y parte de la panza y un fragmento de la base de una (o más probablemente dos) de las características jarritas[36], varias de las cuales se encontraron en las tumbas. El fragmento de la panza presenta una planta con volutas que comienza a sugerir el lirio minoico, como el que aparece en las tres jarritas unidas que, junto con un jarrón con forma de pájaro, pertenecieron a un alcalde de Tebas llamado Yuty al final del Segundo Periodo Intermedio[37]. Parte de otro jarrón de pájaro y un pez de cerámica se encontraron en Lisht con jarras de cerámica negra. En su mayoría estaban decorados con las incisiones de los motivos geométricos habituales, pero unos pocos fragmentos presentaban dibujos interesantes, como el de la planta con volutas, el guilloquis de cuerdas retorcidas, espirales recurrentes y una banda de garabatos sobre el brazo de un hombre [206D]. Incluso aparecía un motivo que recuerda el de la concha de espira de la cerámica del Minoico Medio [206D][38]. Este material procedente de Lisht parece haber surgido en un contexto que hace incierto si algo de él perteneció a las sepulturas de la XII dinastía o se había introducido de un poblado de la XIII dinastía que creció en torno a la pirámide de Amenemhat I. La pieza más notable de esta

zona era un jarrón con pájaros y delfines pintados en rojo sobre fondo amarillo rosáceo, con los contornos y detalles marcados con incisiones y rellenados de blanco. Se ha deducido convincentemente una fuente minoica media para los delfines, sugiriendo de nuevo las conexiones con el Segundo Periodo Intermedio de algunos de estos diseños[39]. La jarrita decorada con mayor elaboración se encontró en el pueblo de Kahun, donde, como en el caso de Lisht y Kerma, existía la posibilidad evidente de que el material procedente de la XII dinastía continuara al menos hasta la XIII dinastía. Era de cerámica oscura y presentaba parejas de cabras a cada lado de una vid y una palma[40]. Se conocen jarras similares de cerámica roja y oscura procedentes de una tumba privada en Biblos y otra en Sinet el Fil (Siria) con motivos de plantas y espirales, así como las decoraciones geométricas más comunes[41].

El jarrón de Kerma [209] parece pertenecer a esas otras para las que es seguro un origen siriopalestino. Como ellas, no se asemeja a la cerámica negra nubia más tosca, con sus dibujos rellenados de blanco para imitar la cestería. El cuerpo del jarrón está cubierto con bandas de espirales que lo recorren, salvo un lado, donde un rosetón de flor aparece flanqueado por flores de loto [210]. Bajo el rosetón aparece grabado un nombre, cuyos jeroglíficos nos recuerdan uno de los toscos signos trazados sobre los escarabeos hicsos. En las incisiones quedan huellas de pigmento rojo y amarillo, además del blanco habitual. Puede que estemos ante uno de los últimos ejemplos[42] de esta cerámica con incisiones importada, como la triple jarra de Yuy en Tebas. Así pues, en el periodo hicso regresó a Egipto el ornamento vegetal que había sido modificado según el gusto sirio. Mezclados con estas formas de plantas aparecen elementos que sugieren motivos de la cerámica pintada del Minoico Medio que, como hemos visto, había alcanzado Siria y Egipto en la XII dinastía. Se ha solido pensar que parte de la alfarería oscura con incisiones también llegó a Egipto en esa misma época. Los ejemplos que hemos venido describiendo parecen abarcar un largo lapso de tiempo. Aunque continúa sin haber pruebas claras por parte egipcia de cuándo se comenzó a utilizar allí, sí confirma que existió intercambio entre Egipto, Siria y el Egeo.

Los diestros artesanos de Kerma entraron en contacto con nuevos materiales y manufacturas locales. Los asimilaron y a su vez influyeron en las artesanías locales. El resultado fue un estilo peculiar, predominantemente egipcio, pero muy modificado por elementos africanos. Nos hemos referido a la industria de la fayenza. Sin embargo, uno de los productos peculiares de Kerma fue una cerámica roja con remate negro de singular finura y pulida que se realizaba en diversas e interesantes formas[43]. También había vasijas más toscas con decoración de incisiones que imitaban la cestería, perteneciente a una bien conocida tradición de la alfarería nubia. En los compartimentos del gran túmulo se encontraron unas cuantas vasijas con una franja blanca sobre la que se había pintado la decoración en diferentes colores. La cerámica pintada es rara en Egipto y es casi desconocida entre la época predinástica, cuando el diseño se hacía en un solo color, y la XVIII dinastía, cuando apareció la decoración polícroma. La cerámica con incisiones del pueblo de Nubia del grupo C en la época del Reino Medio también empleaba varios colores brillantes en sus diseños de cestería, además del relleno de blanco de las incisiones sobre la superficie oscura[44]. Las vasijas pintadas de Kerma presentan dibujos geométricos que imitan igualmente la cestería, pero una olla incluye motivos vegetales y otra presenta la figura de un hombre entre dos leones [211][45]. Las torpes flores de loto entre triángulos punteados y el modo en que las dos desmañadas bestias están pintadas recuerda vagamente el diseño siriopalestino, pero está claro que es el resultado de un intento simi-

211. Alfarería pintada procedente de Kerma. Segundo Periodo Intermedio. *Boston, Museo de Bellas Artes.*



212. Incrustaciones de marfil procedentes de Kerma. Segundo Periodo Intermedio. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

lar realizado por un artesano local de adaptarse a los métodos de dibujo egipcios. En todas estas vasijas que emplean la misma combinación de colores se utilizan de forma intercambiable elementos derivados de la cestería nubia. Sobre la franja blanca se emplean amarillo, rojo y negro, mientras que aparece algo de verde en las flores de loto. Puede que todas sean producto de un pintor de ollas que extraía sus ideas de temas figurativos de la pintura mural anterior a la de las capillas de Kerma II y XI. Éstas se encuentran muy deterioradas, pero las figuras de los animales de la capilla XI sugieren que su pérdida no nos ha privado de una gran obra de arte[46]. Sin embargo, ambas capillas parecen haberse repintado durante las alteraciones sufridas en el Segundo Periodo Intermedio. Desgraciadamente, la respuesta parcial que podría haber aportado la decoración de las cámaras funerarias del gran túmulo (K III) también se había destruido. Sólo queda en las paredes un disco solar alado y huellas de bandas de colores[47].

Los pies de los lechos sobre los que se realizaron los enterramientos en los túmulos de Kerma están decorados con notables incrustaciones de marfil en los que el elemento africano resulta muy pronunciado[48], al igual que en los adornos de mica que se cosieron en los bonetes. Estos curiosos adornos de mica no se encuentran en los demás túmulos y parece que no fueron muy utilizados a partir de la XIII dinastía. De modo similar, los ejemplos más bellos de las finas vasijas con rebor-

213. Adornos de mica sobre un bonete, procedente de Kerma, según se remontaron. Segundo Periodo Intermedio. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

de negro eran anteriores, al igual que el vidriado de la piedra, si bien la industria de la fayenza aparentemente disminuyó su producción, a juzgar por el número de fragmentos encontrados ante las dos últimas tumbas (K III, K IV)[49]. Sin duda alguna, la destreza para dibujar los animales locales de estos fascinantes diseños era egipcia, al igual que lo es la diosa hipopótamo Thueris entre los marfiles [212], pero hay muchos rasgos curiosos que no lo son. Los cuerpos de los buitres se ven de perfil y no de frente, como en Egipto, y la simplificación del follaje del árbol que aparece entre la pareja de cabras es inusual, lo mismo que las formas vegetales superpuestas y la postura de la gacela que corre. Particularmente sorprendente es la combinación de parejas de animales o partes de animales, dorso con dorso.

No había aparecido nada con un giro tan fantástico desde época predinástica. Las cabezas de pájaro de los grifos de las incrustaciones de mica poseen esta misma cualidad, al igual que diversos otros motivos, como el de los buitres de doble cabeza [213]. Las cabezas de «grifo» probablemente fueron colocadas una sobre otra en parejas según un principio frecuente de diseño local, en lugar de aparecer bajo árboles, como podría parecer a primera vista. Estos pájaros y animales estaban cosidos alrededor del bonete para formar una ancha banda. En la parte superior de la cabeza [213], en este caso sobre buitres de doble cabeza, había una pieza central compuesta por dos placas caladas con flores de tres pétalos a los lados y pequeños triángulos insertados entremedias. A veces había un disco circular en el centro, y una vez, una «estrella» de muchos pétalos[50]. En un enterramiento de Kerma, la calavera llevaba puesto un bonete de plata muy deteriorado con motivos labrados[51].

CAPÍTULO 12

EL SEGUNDO PERIODO INTERMEDIO: XIII-XVII DINASTÍAS (1786-1570 A.C.)

Los enterramientos de los grandes túmulos de Kerma fueron interpretados por su descubridor, Reisner, como los de una sucesión de gobernadores egipcios de esos puestos comerciales fortificados durante un periodo de unos doscientos años, desde la muerte de Hepzefa en el reinado de Amenemhat II hasta el final de la XIII dinastía. Se han presentado sólidas objeciones a esta opinión[1], aunque el análisis de los contenidos de las sepulturas de Kerma ha producido una de las pocas secuencias de material relacionado que otorga cierta continuidad en este complicado periodo, tan arduo de comprender hasta en el mismo Egipto. El punto principal que ha sido difícil de aceptar es que los egipcios de la clase elevada hubieran adoptado las costumbres de enterramiento bárbaras. La figura principal de cada uno de los grandes túmulos fue enterrada sobre una cama, por lo general de madera, con los pies decorados con hileras de incrustaciones de marfil, pero, en el caso del enterramiento con la estatua de Hepzefa y su esposa, sobre una de cuarzo. Por lo general no había ataúd[2]. El gobernante estaba acompañado por los miembros de su casa y muchos servidores, quienes, quizás embriagados por el vino del festín funerario, fueron cubiertos vivos por el relleno del corredor sacrificial central cuando se levantó el montículo sobre los compartimentos de ladrillo de la subestructura el día del funeral. En Kerma, los enterramientos eran los de los habitantes de un gran pueblo que se extendía en las inmediaciones del palacio. Es una pena que el despojo haya acabado con sus edificios, dejando sólo cerámica rota y otras amplias pruebas de ocupación en la superficie. Cerca del palacio quedan unos cuantos restos de muro, protegidos de la erosión, así como algunas de las materias primas y objetos parcialmente elaborados para las industrias. Hay pruebas de que las fortalezas de las cataratas se mantuvieron hasta la XIII dinastía, y las impresiones de los sellos sobre el barro con los nombres de reyes hicsos parecen indicar que Kerma estaba en funcionamiento a finales del Segundo Periodo Intermedio[3]. En la XVII dinastía, al comienzo de la guerra de liberación contra los hicsos, sabemos que los reyes de Tebas reconocieron la existencia de un gobernante independiente de Cush, así como a los hicsos en la parte septentrional de Egipto.

En Kerma se encontraron estatuas reales fragmentarias. Además de las de los reyes de la XII dinastía, había parte de la base de una estatua con el nombre de Sejem-ra-jutauy, el primer rey de la XIII dinastía. También había una bella estatuilla de madera de un rey, cuyo nombre se ha perdido con la destrucción de su base[4]. Una pieza de una palangana para ofrendas de alabastro parece haber llevado el nombre de uno de los últimos reyes de la XIII dinastía, Didumes, que estaba gobernando cuando los hicsos tomaron el Bajo Egipto. Puede que estas estatuas fueran enviadas a Kerma de forma oficial por los reyes a quienes representaban y quizás equivalgan a las estatuas reales encontradas en Siria en un periodo en que el prestigio egipcio se mantenía. Obviamente, el extraordinario material encontrado en Kerma presenta problemas que no pueden comprenderse del todo, pero no hay duda de la impronta

notable que las artesanías egipcias dejaron en una cultura más primitiva. Los grandes túmulos eran los enterramientos de los reyes de Cush, que se habían enriquecido con el comercio, y las estatuas egipcias pueden haberse adquirido mediante este comercio o haber sido tomadas en el saqueo de los fuertes del norte.

En Egipto, los reyes de la XIII dinastía mantuvieron el estilo y la buena artesanía de la XII dinastía en las obras menores que se acometieron en el distrito tebano. Hay muy poca diferencia de estilo entre un relieve real tallado a comienzos de la XIII dinastía y uno tallado hacia el final del Segundo Periodo Intermedio[5]. De forma similar, las grandes estatuas reales encontradas en Karnak y Tanis fueron ejecutadas de un modo que continúa las tradiciones de la época de Sesostris III y Amenemhat III[6]. También parece que la residencia del Bajo Egipto de la XII dinastía se mantuvo en Ith-tawe en la siguiente, mientras que se conocen cuatro pequeñas pirámides de los reyes de la dinastía XIII al borde del desierto occidental, al sur de Menfis, en Dahshur y Mazguneh[7]. Se mantuvo cierta influencia en Siria, puesto que un sello cilíndrico de lapislázuli une los nombres de uno de esos reyes, Sehetep-ibra, y el de Yakin-ilum de Biblos, y se muestra al hijo de este príncipe de Biblos, Yantin, con un texto que cita a un sucesor de Sehetep-ib-ra, el rey Kasejem-ra Neferhotep, sobre un relieve de ese puerto sirio. No obstante, veremos que la correspondencia internacional mantenida con los pueblos sirios que fue descubierta en el palacio de Mari, junto al alto Éufrates, prescinde de Egipto a comienzos del siglo XVIII a.C.

Así pues, no es el derrumbamiento completo que se llegó a pensar que había ocurrido, ni la cultura material alcanzó el grado tan bajo del Primer Periodo Intermedio. Por otra parte, la larga lista de gobernantes que hay que dividir entre la XIII y XIV dinastías indica un estado de debilidad política con frecuentes trastrocamientos de poder y una dinastía rival que quizás se mantuvo en el delta occidental tras la llegada de los hicsos. Indican un empobrecimiento general no sólo la ausencia de grandes obras públicas y el pequeño tamaño de las pocas tumbas reales conocidas, sino también la desaparición de las tumbas decoradas de los funcionarios por todo el país. Las dos o tres tumbas de roca conocidas de El Kab y al otro lado del río en Hieracómpolis son de una ejecución tan pobre como cualquiera de las talladas y pintadas tras el derrumbamiento del Reino Antiguo[8]. No tienen para nosotros el mismo interés que las pobres tumbas anteriores, ya que parecen faltarles los torpes destellos de originalidad que aportaron algo nuevo a la XI dinastía mediante el paso del estilo de la escuela menfita a la del Alto Egipto. El arte del Nuevo Reino se desarrolló directamente del estilo tebano de la XII dinastía, que se había mantenido vivo en los talleres reales durante toda la XIII dinastía. Probablemente deba asignarse a la XIII dinastía la estatua erguida del visir Sobkemsaf, ahora en Viena [214], que logra captar la corpulencia augusta del maduro funcionario.

La oscuridad que cubre el Segundo Periodo Intermedio es el resultado de la parquedad de los registros históricos, lo cual se agrava aún más por la invasión de los hicsos. Es difícil que fuera un periodo de incultura, pues algunas de nuestras pruebas más importantes de documentos literarios anteriores, sobre todo los de naturaleza científica, proceden de copias que se realizaron en esta época. Los egipcios eran reacios por naturaleza a extenderse sobre su subyugación y los extranjeros han dejado poco que hable de su dominio, salvo los escarabeos de un estilo y escritura egipcios seleccionados, que se encuentran profusamente extendidos en Egipto, Sudán, Palestina y Siria. Unos cuantos objetos llevan los nombres de estos reyes, al igual que las estatuas que usurparon encon-

tradas en Tanis. El origen de este pueblo aún no se ha determinado de forma satisfactoria. Se hacía referencia a él como «gobernantes de tierras extranjeras» o como *aamu,* el término habitual para los bárbaros nómadas. Las defensas de tierra de Palestina y el delta egipcio se han asociado con ellos, así como la alfarería de Tell el Yahudiyeh, que sin duda se utilizaba en su época[9]. La llegada de los hicsos a Egipto parece haberse asemejado al principio a la infiltración anterior de pueblos nómadas por la frontera oriental del delta que tuvo lugar tras el derrumbamiento del Reino Antiguo. Es difícil determinar en qué momento exacto se establecieron en Palestina dichos extranjeros. La primera mitad del siglo XVIII a.C. fue una época de prosperidad para las ciudades costeras sirias, y más al norte florecían estados como Yamjad, que incluía Alepo y Alalaj, o junto al Éufrates superior, Mari, al que puso fin la conquista de Hammurabi. Se construyeron palacios en Mari y Alalaj (Tel el Atchana), con pinturas murales que sugieren la existencia de un intercambio evidente desde hace mucho tiempo en las artes menores[10]. El siglo XVIII también iba a contemplar el surgimiento de grandes palacios en Creta y un brillante desarrollo de la pintura que debe no poco a Egipto. Los contactos que lo hicieron posible cuentan ahora con el apoyo de pruebas escritas que habían sido tan parcas hasta 1800 a.C. Las tablillas cuneiformes conocidas como las cartas de Mari, aunque no mencionan a Egipto, muestran que el rey de Mari estaba en comunicación con las ciudades de Ugarit y Biblos, en la costa siria, por vía del cobre de Chipre (Alasya), los textiles de Biblos y otros productos de Creta (Kaptaru), pero se habló tanto de su nuevo palacio que el rey de Ugarit expresó el deseo de ver cómo era[11].

En la actualidad se está excavando un sitio bien estratificado en Tell el Debaa, en el delta oriental, cerca de la Avaris original de Qantir. Los excavadores austriacos ya han

214. Sobkemsaf. XIII dinastía. *Viena, Kunsthistorisches Museum.*

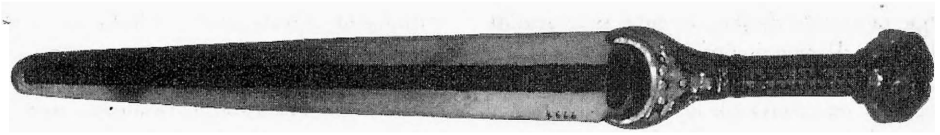
localizado un asentamiento correspondiente en parte al Bronce Medio palestino II/b, c (terminología de Albright) o II/i-v (terminología de Kenyon), con cantidades de alfarería de Tell el Yahudiyeh, un templo de tipo palestino con santuario tripartito (nivel F), enterramientos de guerreros con armas y burros como acompañantes (nivel E) y precedidos estratigráficamente por la destrucción de una capa de cenizas. A efectos prácticos, el sitio sugiere un asentamiento equivalente arqueológicamente al concepto histórico de los hicsos[12].

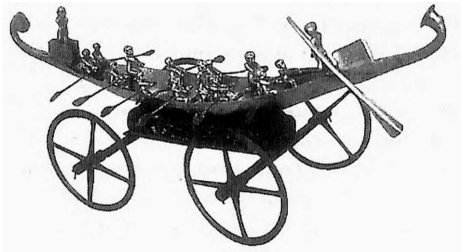
En Asia occidental, el siglo XVII presenta un cuadro confuso que la excavación aún no ha logrado aclarar. La situación se parece

mucho a la de Egipto. En contraste con ello, surge la floreciente civilización Minoica Media III de Creta. La aparición citada con frecuencia del nombre del rey hicso Jian en la tapa de una jarra en el palacio cretense de Knossos y en un pequeño león de tosco granito gris, que se había adosado en el muro de una casa en Bagdad[13], sin duda sugiere contactos continuados de largo alcance. Puede que Egipto se hallara a un nivel muy bajo política y artísticamente, pero la presencia de los gobernantes asiáticos podía suponer que las comunicaciones atestiguadas por las cartas de Mari no habían cesado y que Siria seguía conservando las ventajas culturales obtenidas en el periodo precedente. Incluso descartando el extenso imperio hicso que llegó a imaginarse alguna vez, cabe esperar que se mantuviera un control unificado sobre el norte de Egipto, Palestina y parte de Siria. Es evidente que el comercio continuó bajo el dominio de los hicsos por las influencias interactivas que aparecen en la XVII dinastía y al comienzo del Nuevo Reino, antes de que pudiera sentirse de lleno el efecto de las nuevas guerras exteriores de Egipto. El rico botín asiático traído de estas guerras parece poco coherente con un largo periodo precedente de depresión en Palestina y Siria. Incluso Kamose, en uno de los primeros ataques sobre los bastiones hicsos en el norte de Egipto, al comienzo de la guerra de liberación en la XVIII dinastía, narra un sorprendente tesoro tomado de las naves del enemigo[14].

En la cima del poder de los hicsos, a mediados del siglo XVII, Jian y uno de sus sucesores dejaron inscripciones en Gebelein, un poco al sur de Luxor, que hacen parecer que durante un breve periodo controlaron el distrito tebano[15]. En la XVII dinastía, su poder sólo se extendió hasta la región de Hermópolis, en Egipto Medio, y el Alto Egipto parece haber escapado durante la mayor parte del periodo, salvo en el probable pago de tributo. La capital de los hicsos estaba en Avaris (Qantir), en el delta oriental. En realidad, la situación se asemejaba algo a la postura de Heracleópolis contra Tebas en la IX y X dinastías del Primer Periodo Intermedio. Como en esas épocas anteriores, vuelve a aparecer algún relato escrito de los hechos cuando los príncipes tebanos comenzaron a empujar hacia el norte. En un cuento popular atisbamos la reunión de un consejo en el que el rey Sekenenra considera la queja del rey hicso Apofis del delta de que su sueño es turbado por los bramidos de los hipopótamos en la ciudad meridional de Tebas. Las terribles vendas de la cabeza de la momia de este faraón sugieren que murió en una acción fallida contra el odiado enemigo[16]. Su hijo y sucesor Kamose recoge un progreso considerable contra los hicsos en dos estelas de Karnak. La segunda de éstas fue descubierta en 1954. Continúa la narración de la primera y en un interesante pasaje cuenta la interceptación de una carta del rey de los hicsos al rey de Cush. El mensajero viajaba por una ruta del desierto a través de los oasis occidentales, lo cual confirma el establecimiento de contactos entre el delta y el Sudán y por otros medios distintos al tráfico por el valle del Nilo. Presenta implicaciones fascinantes en conexión con los objetos de Kerma que hemos examinado.

El capitán de un barco, en su tumba del pueblo meridional de El Kab, proporciona lacónicamente unos cuantos detalles para completar el relato en el reino de Amosis, el primer rey de la XVIII dinastía, con la conquista de la capital del delta, Avaris, y la persecución del enemigo hasta Palestina, donde fue tomada su fortaleza de Sharuhen[17]. En esta guerra de liberación, los tebanos mostraron el mismo espíritu e inteligencia que sus antecesores de la XI dinastía. Ya habían aprendido a utilizar las nuevas armas que sus opresores habían introducido en Egipto. Infinitamente más importantes que las nuevas armaduras y armas traídas de Asia fueron los caballos y carros, que proporcionaron una





215-218. Maqueta de oro de la barca de Ah-hotep, daga, hoja de hacha y brazalete. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

movilidad y velocidad de acción desconocida hasta entonces. Hasta el Segundo Periodo Intermedio no se representa ningún vehículo con ruedas. Aparece en la forma de un carruaje bastante desmañado para una barca sagrada en una tumba de la XIII dinastía en El Kab y, algo después, en una maqueta de un transporte similar de cuatro ruedas para una pequeña barca de oro [215] entre el ajuar funerario de la reina Ah-hotep, madre de Kamose y Amosis, que fue enterrada por el último a comienzos de la XVIII dinastía[18]. Aunque tanto el caballo como el carro se mencionan en los relatos de la guerra contra los hicsos, sus representaciones sólo comienzan a aparecer a comienzos de la XVIII dinastía y no son muy frecuentes ni siquiera en la época de Hatshepsut[19].

En la atmósfera bélica del final del Segundo Periodo Intermedio, no es sorprendente

que parte del más bonito ajuar funerario de la reina Ah-hotep consistiera en armas [216, 217]. Exhiben la misma magnificencia que aparece en las joyas de la reina[20], ejemplificada de forma excelente por la calidad maciza del brazalete de oro con incrustaciones que presenta esfinges flanqueando un cartucho de su hijo, el rey Amosis [218]. El diseño parece haber evolucionado de un brazalete anterior con leones que perteneció al hijo mayor de la reina, Kamose. Por otra parte, espaciadores con gatos recostados adornaban el brazalete de una reina que vivió unos años antes en el Segundo Periodo Intermedio. Sin embargo, estos gatos eran elementos más ligeros en las bandas de abalorios, lo mismo que los leones tumbados de Lahun, que aparentemente sugerían dicho uso de los animales en la joyería[21]. No cabe cuestionar que el toque liviano de la joyería de la XII dinastía ha desaparecido. La alteración del carácter es particularmente evidente, pese a la destreza técnica, en las incrustaciones del pectoral y otros dos brazaletes de Ah-hotep, así como en las magníficas armas. Hay que recordar que el hacha y la daga [216, 217], el brazalete [218] y otras piezas de joyería le fueron regaladas a la reina en el primer reinado de la XVIII dinastía por su hijo Amosis y muestran la mejora de la artesanía de los tiempos más prósperos a partir de 1570 a.C. Kamose también había contribuido con su parte al ajuar funerario de su madre, y puede que su ataúd se lo proporcionara su esposo Sekenenra antes de su muerte sin fecha. Como en el caso de la madre de Ah-hotep, la reina Teti-sheri, que también había vivido hasta los primeros años de la XVIII dinastía y cuyas estatuillas podrían haberse hecho para su tumba cuando era una anciana, parece mejor considerar las joyas, armas y escultura aquí, puesto que reflejan el espíritu de transición a un nuevo periodo, al igual que las pocas otras estatuas que han sobrevivido del comienzo de la XVIII dinastía.

El hacha y la daga ceremoniales que presentan lujosas incrustaciones [216, 217] representan un punto culminante en la interacción de influencias extranjeras que hemos venido observando desde el Reino Medio. También se adelantan a un nuevo periodo de verdadero contacto internacional que siguió a las guerras exteriores de Egipto. Los pueblos a los que los hombres del valle del Nilo estaban comenzando a conocer en contacto diario pronto serían representados llegando a Egipto como prisioneros de guerra o como miembros de embajadas extranjeras. No pasó mucho tiempo antes de que los cretenses fueran mostrados con los sirios y otros pueblos de Asia occidental en las pinturas de los reinados de Hatshepsut y Tutmosis III. En la hoja del hacha, bajo una figura del rey dominando a un extranjero, yace un grifo con cresta de una forma conocida por las representaciones minoicas. Las figuras de oro están colocadas en un fondo formado por incrustaciones de lapislázuli, cuya superficie se ha desintegrado a un color oscuro. La factura parece completamente egipcia, pues la esbeltez del rey y su víctima es característica de esta época, y los detalles de la anatomía y el semblante están cuidadosamente ejecutados, considerando la pequeña escala[22]. El grifo alado, sin cresta, se conoce de épocas anteriores en Egipto y aparece en el pectoral semejante del Reino Medio que se estaba imitando en Biblos en la XII dinastía. En la época de Hammurabi, las pinturas del palacio de Mari muestran esfinges aladas junto a un árbol artificial con flores de papiro que sugieren una reelaboración siria del material egipcio. Casi dos años después, el grifo con cresta aparece en el hacha de Amosis, casi al mismo tiempo que lo hace con una esfinge sobre las túnicas de las mujeres en una pintura de Knossos. Parece que estas nuevas formas eran una mezcla oriental de elementos egeos y egipcios que apareció en ciudades costeras como Biblos o Ugarit[23].

El intercambio de elementos decorativos menores queda ilustrado con mayor viveza en la daga de Amosis que se encontró con el enterramiento de Ah-hotep [216]. La hoja no sólo exhibe la libertad de movimiento egea en el león que persigue a una ternera en un paisaje rocoso tratado al modo cretense, sino que el diseño está ejecutado en una técnica de nielado famosa por los conocidos ejemplos de Micenas. Los animales y la fila de saltamontes hacia los que saltan, así como las palmetas de la otra cara de la hoja, están realizados en alambre de oro embutido en un fondo oscuro que se piensa que es sulfuro metálico[24]. Dicha técnica ya se estaba empleando en Biblos durante la XII dinastía. La hermosa arma, cuya cabeza de toro constituye una transición hacia un mango incrustado terminado en cabezas de mujer recubiertas de oro en el pomo, parece haber sido realizado por un artesano egipcio, como los demás objetos procedentes del enterramiento de Ah-hotep. Al mismo tiempo que estos hombres se iban adaptando al modo minoico de representación, sus contemporáneos del Egeo habían desarrollado una «pintura en metales» aún más desarrollada con la que retratar gatos cazando pájaros entre plantas de papiro, de fuente egipcia, pero completamente micénica en cuanto a espíritu[25].

Hemos venido examinando las artes decorativas de las XII-XVII dinastías más minuciosamente de lo que será posible con el abrumador incremento de la cantidad de material bajo el imperio egipcio. De este modo se han podido vislumbrar ciertos elementos básicos que iban a utilizarse con una variación considerable en épocas posteriores. Debe destacarse que si bien al dibujante continuaron intrigándole las nuevas formas exóticas, las empleó como elementos menores. Las artes mayores permanecieron sin alteraciones exteriores, aunque hubo un cambio menos fácil de definir como resultado de la simple existencia de un imperio, con su riqueza y ostentación consiguientes. Su efecto pleno no resulta evidente hasta pasado el reinado de Tutmosis III. Quizás no deba sorprendernos que el tirón de una antigua tradición en una civilización establecida desde hacía tanto tiempo ejerciera tal fuerza, pero la vasta extensión de tiempo en la que se mantuvo un estilo coherente es peculiar de Egipto.

Dos estatuillas sedentes de piedra caliza evocan los comienzos del Reino Medio[26]. Ambas intentan expresar algo más un estilo nuevo. La de un funcionario sin nombre, que probablemente vivió en la XVII dinastía, sugiere un experimento en la dirección de las proporciones más ligeras y agraciadas del Nuevo Reino. En este caso, el pronunciado cincelado ha producido una delgadez excesiva de las extremidades y el cuello. Por su parte, la figura del príncipe Amosis, hermano mayor del rey de ese nombre y nieto de Tetisheri, se ha concebido de for-

219. Mentuhotep y su esposa. Estela. Segundo Periodo Intermedio. *Museo de El Cairo.*

ma más compacta, al igual que el Amenhotep sentado de caliza pintada que se conserva en Turín[27], sin arriesgarse a disgregar las partes.

Así pues, en las vísperas del Nuevo Reino, aparecen fuerzas que parecen adelantarse a la elegancia de la era internacional al alcance de la mano. No obstante, antes de este estadio final del Segundo Periodo Intermedio, sigue habiendo pruebas del arte provinciano y algo desmañado del sur, como atestiguan estelas como las de El Cairo de un arquero y su esposa [219]. La falta de animación y la rigidez del dibujo pueden compararse desfavorablemente con el ejemplo del Primer Periodo Intermedio [147].

CUARTA PARTE

EL REINO NUEVO

CAPÍTULO 13

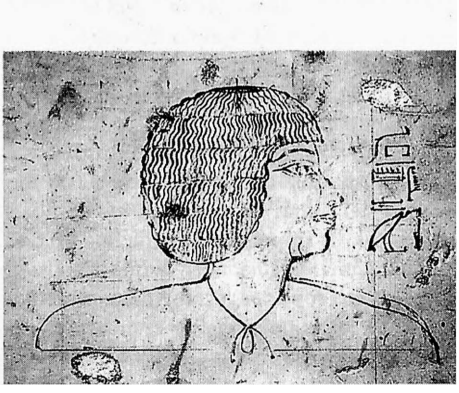
LOS COMIENZOS DE LA XVIII DINASTÍA: AMOSIS-TUTMOSIS III (1570-1450 A.C.)

El arte de la primera mitad de la XVIII dinastía podría considerarse el desarrollo final del estilo egipcio clásico que había madurado en el Reino Medio. En esencia, el impulso y la inspiración provinieron de Tebas, pero la fusión se completó con elementos básicos de la escuela menfita del Reino Antiguo que había comenzado en la XII dinastía, cuando Amenemhat I trasladó la corte al norte. En la arquitectura, la escultura y la pintura se dio una nueva extensión a las formas ya establecidas, pero con un comedimiento y simplicidad que parecen cuadrar bien con el espíritu egipcio. Hay un maravilloso sentimiento de vitalidad controlada, de energía nerviosa en tensión, expresadas en un arte perfeccionado, que continuó hasta el final del reinado de Tutmosis III, cuando empezamos a sentir un cambio a medida que entran en la corriente principal de la civilización egipcia otras más complicadas.

La gran obra del periodo es el templo de la reina Hatshepsut, erigido en un proyecto original de terrazas que se alzaban contra los imponentes riscos de Deir el Bahari, en el occidente de Tebas. Aunque podemos ver que el diseño tuvo su origen en edificios anteriores, en particular en el templo de la VI dinastía de Mentuhotep junto al cual fue construido[1], en él hay una concepción más amplia y la gracia de su línea hace parecer la obra anterior cuando se las compara severa y angosta. Hemos visto que los nomarcas de Qaw de la XII dinastía ya habían utilizado un sistema de terrazas con estructuras en parte construidas y en parte excavadas en la roca [186]. Se siente la tentación de buscar un prototipo de fecha más reciente en el templo que Amosis planeó en Abidos al comienzo de la XII dinastía en conexión con su cenotafio. Desgraciadamente, sólo quedan los cimientos de una larga terraza contra el pie del risco y no parece que haya habido semejanza entre éste y las escasas huellas de un sencillo edificio de Amenhotep I que Hatshepsut reemplazó con su templo funerario en Deir el Bahari. Además hay pruebas de que en un primer momento sólo inició un proyecto que se ceñía estrechamente al plano del templo de Mentuhotep, pero pronto fue reemplazado por el mayor que conocemos hoy. En Abidos, Amosis parece haber sido influido por el patio sobre una plataforma que Sesostris III había construido cerca, a los pies de la escarpa desértica. Estas dos estructuras[2] presentan entre sí una relación similar a la de los templos de los Reinos Medio y Nuevo de Deir el Bahari. Es la sustitución de una planta cuadrada por terrazas alargadas la que hace sospechar cierta conexión entre el edificio de Amosis y el templo completado de Hatshepsut.

Sin duda, ninguna búsqueda de orígenes puede explicar los resultados satisfactorios que se han obtenido en el templo de Hatshepsut. Hay una rara comprensión de las posibilidades del lugar, que falta en los edificios anteriores. La impresión es la de una unidad completa bien planeada, en la que se utilizan con destreza soportes rectangulares y columnas acanaladas poligonales, estatuaria y decoración de relieves pintados. El edificio sigue siendo una concepción única en un sentido que recuerda el grupo de la pirámide escalonada de Zoser en Saqqara. Al igual

que este famoso edificio antiguo de la III dinastía y el templo de Luxor de Amenhotep III, sugiere la impronta de una única mente. La forma del último edificio iba a repetirse en épocas posteriores y tiene un estrecho rival contemporáneo en el templo de Soleb, menos conocido, en el sur de Sudán. Aunque el nombre de Amenhotep hijo de Hapu no puede conectarse directamente por declaraciones escritas con el templo de Luxor y se le asocia más con el templo nubio de Soleb, parece existir poca duda de que, como supervisor favorito de todas las obras del rey bajo Amenhotep III, suya ha de haber sido la mano que guió todos los grandes edificios de este reinado. El nombre de Imhotep nos ha llegado asociado con la pirámide escalonada de Zoser, y el favorito de Hatshepsut, Senmut, fue el arquitecto real de Deir el Bahari. A lo largo de todo el templo hizo que se tallara una pequeña figura arrodillada de sí mismo rezando a Amón detrás de las puertas plegables de las capillas y pequeñas hornacinas para estatuas cuando se abrían en los servicios del culto. Todos menos unos pocos de los oscuros nichos de la capilla de Hator fueron suprimidos por los agentes de Tutmosis III, cuando intentó borrar todas las huellas del nombre de su predecesora y su ministro favorito. Irónicamente, en los muros laterales que flanquean la capilla ptolemaica excavada en la roca, detrás del santuario central de la terraza superior, se representan a Imhotep y a Amenhotep hijo de Hapu deificados y seguidos por deidades menores[3]. El nombre de Senmut se había olvidado sin duda y los logros arquitectónicos de estos otros hombres sabios probablemente no eran los supremos en el pensamiento de quienes hicieron esta capilla. Sin embargo, los tres grandes constructores permanecen guardados pictóricamente en el edificio.



220. Deir el Bahari, tumba de Senmut bajo el templo, retrato de Senmut. XVIII dinastía.

Puede detectarse algo del notable carácter de Senmut en el boceto preliminar de su cabeza [220], que se conserva en el muro de la tumba que había tenido la temeridad de perforar en la roca debajo del patio inferior del templo. Su decoración había alcanzado el estadio de primer borrador en los dibujos cuando cayó del poder. A diferencia de la demolición total de la tumba pintada anterior que había edificado sobre el cerro de Qurna dominando Deir el Bahari, esta última sólo fue rellenada, dejando los dibujos sin terminar tal y como lo hicieron los artistas cuando interrumpieron su obra. La cabeza y los hombros de Senmut están dibujados con la diestra seguridad y concisión del periodo, con la ayuda de unas cuantas líneas de guía cuadriculares. El perfil posee el contorno imperioso de la familia tutmósida. Una ligera plenitud de la garganta, con dos brochazos que sugieren pliegues, las líneas del contorno de los ojos poco definidas y la curva invertida del ojo a la boca, pasando por la nariz, indican de modo magistral los rasgos rollizos y blandos del hombre maduro.

Existen otros esbozos de Senmut similares al citado, pero lo más extraordinario es el gran número de estatuas conservadas de este excepcional funcionario. Muchas de ellas han sido dañadas de forma intencionada, mientras que otras permanecen casi intactas. En estas estatuas se expresa un programa

221. Senmut y la princesa Nefrure. Estatua de granito negro procedente de Karnak. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

didáctico, casi propagandístico. Varias lo muestran con su pupila, la princesa Nefrure, en brazos, destacando no tanto el afecto de un padre por su descendencia como la base política del poder de Senmut. Los modos en que el escultor afrontó este reto inusual, la yuxtaposición del mayordomo y su pupila, fueron varios. En la estatua del Field Museum de Chicago, Senmut está de pie y sostiene a la niña en ángulo recto casi como una especie de propiedad o emblema de su cargo. El mismo ángulo recto, casi una relación abstracta, se mantiene en la estatua sedente de El Cairo (CCG 42116), en la que las grandes manos parecen sugerir un sentimiento de amor y ternura que niega la rigidez tirante, casi de efigie, de la niña [221]. En la estatua de cubo de Berlín, la cabeza de la princesa surge del manto envolvente del mayordomo, una disposición frontal similar de ambas figuras a la de la estatua sedente del mayordomo y la pupila del British Museum. La misma tendencia propagandística se aprecia hacia el otro extremo en la estatua de Senmut de Brooklyn [222]. Aquí el mayordomo arrodillado sostiene ante sí un ureus (cobra) enrollado elaborada y artificialmente, que lleva el disco solar con los cuernos de la cabeza, sostenido por un par de brazos que hacen de *ka* jeroglífico. Este curioso emblema es un acertijo para los tres signos Maat-ka-re, el prenombre de Hatshepsut. La estatua proclama esencialmente que Senmut ofrece a la deidad los símbolos del nombre de su soberana y protectora. Los pliegues de la serpiente imitan los suyos de carne sobre el torso; los rasgos del rostro del mayordomo muestran la nariz aguileña familiar, conocida por

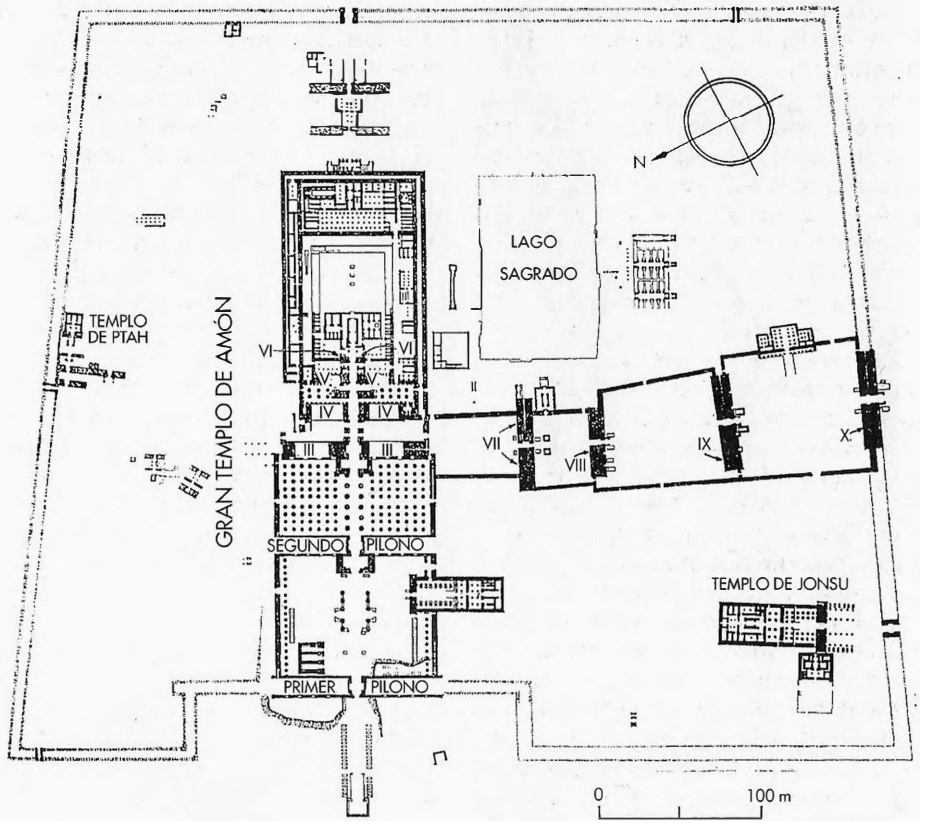
222. Senmut. XVIII dinastía. *Museo de Brooklyn.*

los restos de cerámica y los esbozos. Desde el Reino Antiguo no se tenía testimonio de tantas estatuas de un funcionario particular, sobre todo en grupos de una sola tumba. Aunque en Karnak se encontraron ocho estatuas de Mentuhotep, visir con Sesostris I y Amenemhat II en la XII dinastía, la amplia divulgación de las estatuas de Senmut debe de haber sido excepcional incluso para su época. Hasta el reinado de Amenhotep III no alcanzó un cortesano, Amenhotep hijo de Hapu, una distinción similar.

Se conocen otros magistrales constructores de comienzos de la XVIII dinastía, entre los que destaca Inene, cuyas pinturas de las tumbas, como veremos, constituyen uno de los ejemplos más interesantes de la transición del Reino Medio al Nuevo. Nos cuenta cómo llevó a cabo la obra en la tumba de Tutmosis I, «sin que nadie lo viera, sin que nadie supiera». Menciona la construcción de dos pilonos (y presumiblemente del salón entre ellos) en Karnak para ese rey, así como la construcción de sus obeliscos. El visir Hapu-seneb estaba a cargo del trabajo en la Tebas occidental y en Karnak durante el reinado de Hatshepsut, pero fue Senmut quien logró crear el nuevo estilo arquitectónico de la primera mitad de la XVIII dinastía en un edificio que a la vez es único[4].

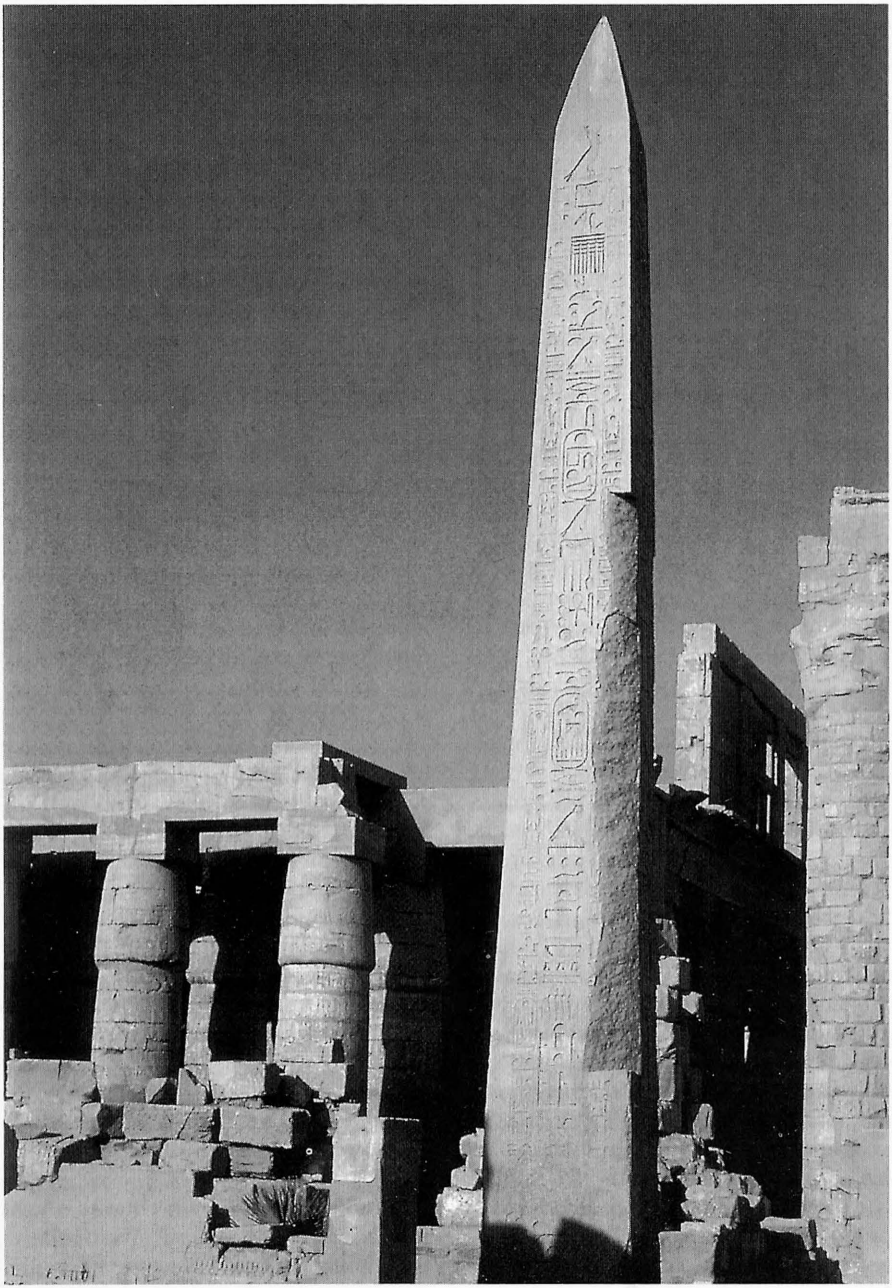
Ninguno de los demás edificios del periodo produce una impresión tan coherente, lo cual se debe en parte a la mala conservación y en parte a las alteraciones inspiradas por los amargos sentimientos familiares en el curso de la sucesión tutmósida al trono[5]. Estas alteraciones han echado a perder el diseño del templo nubio de Hatshepsut en Buhen, con su columnata exterior de columnas acanaladas, y en menor grado han cambiado el carácter de la capilla de Medinet Habu. Aunque bien conservado en la forma terminada por Tutmosis III, este edificio sólo puede verse empequeñecido por las adiciones de la XXV dinastía y el periodo ptolemaico dentro del muro del recinto del gran templo de Ramsés III [357]. Se alzaba sobre una plataforma con un bloque de estancias incluidas, precedidas por un santuario abierto a ambos extremos y rodeado por un deambulatorio con pilares cuadrados conectados mediante una balaustrada baja. Como en el caso de otras estructuras del periodo de Karnak pensadas como apeaderos para la barca del dios en sus visitas procesionales a otros templos, esta columnata exterior se desarrolló a partir del ejemplo de Sesostris I [161] en el Reino Medio, donde hay cuatro pilares interiores en lugar de un santuario con muros y una rampa de subida por delante y por detrás. Parece haberse diseñado como un pabellón para el rey durante la ceremonia de Heb-Sed. Con la adición de dos columnas de haces de papiros a cada extremo del santuario interior y la continuación todo alrededor de la columnata, la forma de comienzos de la XVIII dinastía se convierte en la de la capilla periptera destruida de Amenhotep III en la isla de Elefantina que se refleja en una pintura de una tumba de la XIX dinastía de Tebas [369, 370][6].

Al exponer la arquitectura doméstica de la XVIII dinastía, veremos que las plantas de dos pequeños palacios poco conocidos de Deir el Ballas quizás se remonten al mismo inicio de la XVIII dinastía. En efecto, la acumulación de grandes muros con columnas de madera muy poco espaciadas [275, 276] muestra escaso avance de los ejemplos del Reino Medio imitados en las tumbas de Beni Hasan [166] y está en consonancia con la angosta zona del salón que Tutmosis I edificó entre sus dos pilonos en Karnak. Este problema de espacio interior nunca fue resuelto demasiado satisfactoriamente por los egipcios. Cualquiera que haya visitado la gran sala hipóstila de la XIX dinastía en Karnak ha sentido la limitación de sus soportes apiñados, pese a la nave central más amplia y a la gran altura del techo. El abrumador sentimiento de inmensidad lo transmiten en este caso las masas de albañilería, no las áreas que encierran, en buena medida como en el caso de los constructores de pirámides del Reino An-



223. Karnak, plano general. XVIII dinastía.

tiguo. El templo abierto, con sus columnatas circundantes, nos parecía la concepción más feliz de los primeros arquitectos y quizás sea este elemento el que otorgue tal deleite a Deir el Bahari y al templo de Luxor, donde se eleva accidentalmente por la pérdida del muro exterior, de modo que se mira por las bellas columnas de Amenhotep III hacia el Nilo, el valle y los riscos más allá. Senmut dio al templo de Hatshepsut mayor sentimiento de apertura al crear sobre cada una de las tres terrazas largas fachadas de pilares y columnas en las que se integraron acentos escultóricos con una efectividad única. Otra estructura de Karnak, incluso en sus ruinas melancólicas, sigue produciendo un efecto similar de mezcla de estatuas y masa arquitectónica, resultado del modo en que las colosales figuras sedentes mantienen una proporción con el pilono VIII, construido por Hatshepsut sobre el eje meridional del templo [223][7]. Sin duda éste no es el caso de las estatuas osiríacas de Tutmosis I, colocadas muy próximas a lo largo de los muros de su salón con las columnas de papiros y contra el fondo de su segundo pilono (ahora pilono V). Inclu-



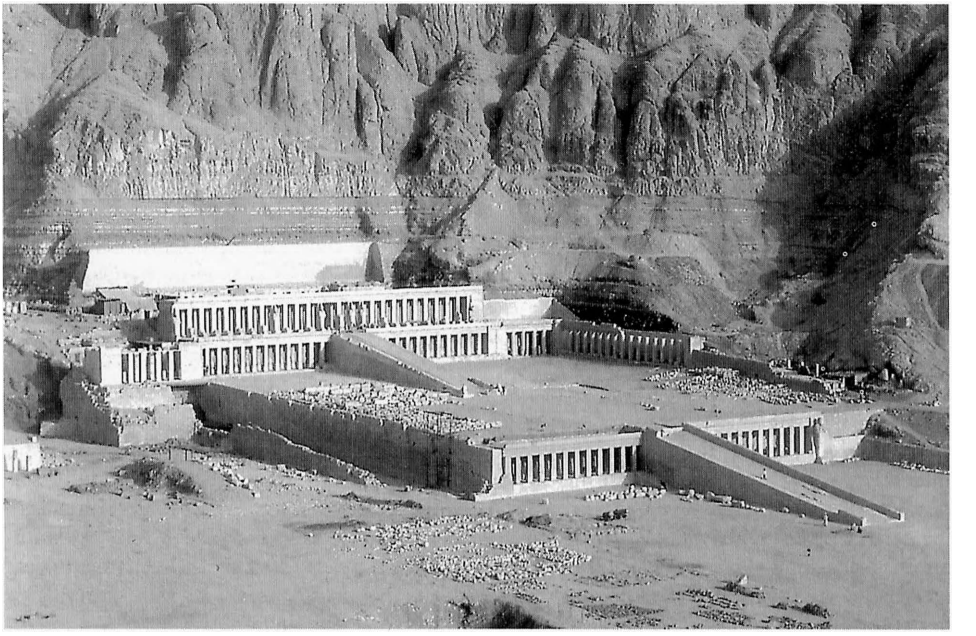
224. Obelisco de Tutmosis I, vista desde occidente. XVIII dinastía.

so si algunas fueran una adición posterior, llevadas por Tutmosis III de una columnata que se piensa que se construyó alrededor de todo el templo del Reino Antiguo por su abuelo Tutmosis I, seguirían formando parte de un programa concebido con mucha estrechez[8].

En Karnak, Tutmosis III sobrecargó un proyecto que en época de Hatshepsut podría haber producido una impresión más feliz. Su cámara de cuarcita para la barca sagrada se arrancó del lugar que ahora ocupa la de Felipe Arrideo, y Tutmosis III encerró entre muros los dos obeliscos que había introducido en el salón de su padre. Quizás no sea injusto pensar que este templo tutmósida es más interesante por sus conexiones históricas que desde un punto de vista arquitectónico. Con los demás edificios absorbidos dentro de la enorme sala hipóstila ramésida [224], no es fácil de juzgar, cuando se mira hacia el frente del templo desde la esquina del obelisco aún en pie de Hatshepsut. El obelisco sur de los dos de Tutmosis I sigue erguido frente a su pilono en ruinas que formaba el antiguo frente del templo, mientras que sus estatuas osiríacas rotas revisten el muro en nichos a cada lado de la puerta. Tutmosis III nos cuenta que cuando era un joven príncipe, la imagen de Amón, llevada en procesión por este vestíbulo de columnas papiriformes, le escogió y le reconoció como heredero del trono. Se sospecha que todo fue dispuesto por el padre del muchacho, Tutmosis II, que pretendía asegurar la sucesión de este hijo de una reina menor. Ya se debía de haber percatado de las cualidades dominantes de Hatshepsut, que era su medio hermana, además de su esposa. Hatshepsut, tras la muerte de su marido, destacó cuanto pudo sus derechos como heredera de su padre, Tutmosis I. Al principio respetó las formas externas de la regencia sobre el joven Tutmosis III, siguiendo la tradición de otras mujeres capaces como Teti-sheri, Ah-hotep y su propia madre Ahmes, quienes parece que se ocuparon de los asuntos durante la minoría o la ausencia en la guerra de los hombres de la familia. Sin embargo, el futuro gran conquistador fue relegado al fondo durante más de veinte años. Hatshepsut pronto se nombró rey y gobernó el país con la ayuda de una poderosa camarilla, de la cual el miembro más importante era su arquitecto Senmut.

Al oeste del salón de columnas papiriformes, Tutmosis III realizó numerosas alteraciones cuando llegó al poder, probablemente insertando su propia cámara de la barca en el lugar de la de Hatshepsut e inscribiendo en los muros de la estructura que la precedía los anales de sus campañas asiáticas. Más allá, al este del antiguo santuario del Reino Medio, erigió otros edificios. El más importante es el bien conservado salón para el festival de Heb-Sed, en el que las columnas de la nave central tienen la forma de postes de tienda. Son ejemplos muy agrandados del mismo tipo de los postes de dosel que rodeaban la cama de la reina Hetep-heres en la IV dinastía. Se trataba de una extraordinaria transformación de una ligera estructura de tienda de los tiempos antiguos en un monumento eterno.

Estos edificios tutmósidas nunca podían haber producido el mismo sentido de plan unificado que el templo de Deir el Bahari. Habían incorporado el templo de Reino Medio en la estructura principal, con su frente occidental en el pilono IV. En un eje diferente norte-sur se añadieron los pilonos VII y VIII, parece que como una aproximación al templo de Amenhotep I, que se supone que se levantaba en ángulo recto con el eje este-oeste del antiguo templo, al oeste y un poco al sur de su entrada. Estos edificios evolucionaron de acuerdo con un principio de crecimiento aditivo tan característico de los grandes santuarios egipcios. Karnak, siendo el mejor conservado de éstos, proporciona el ejemplo más sorprendente de dicha acumulación estructural a lo largo de los siglos [223].



225. Deir el Bahari, templo de Hatshepsut. XVIII dinastía.

El templo de la reina Hatshepsut de Deir el Bahari era primordialmente un templo funerario para ella y su padre Tutmosis I, pero también un santuario para Amón, e incluía capillas de Hator y Anubis[9]. Aunque Tutmosis III borró el nombre de Hatshepsut y quitó sus estatuas, le preocupaba sobre todo mantener la conexión de su abuelo con el templo y ampliar la asociación con su padre, Tutmosis II, a quien se le había prestado poca atención en el proyecto de su esposa. Durante mucho tiempo, el santuario de Hator siguió siendo un lugar de culto popular de la necrópolis tebana, y el templo en su conjunto continúa conservando una extraordinaria medida de su aspecto original. Ajenatón borró los nombres y figuras de Amón, que fueron recolocadas en tiempos ramésidas, y sólo se realizaron unas cuantas alteraciones menores en la capilla central de Amón bajo los Ptolomeos.

Al aproximarse desde el valle a lo largo de un camino procesional marcado con esfinges de arenisca, el visitante habría percibido desde muy lejos las grandes estatuas osiríacas de caliza pintada de la reina frente a la columnata de la terraza superior [225-227]. Se erguían contra pilares cuadrados tallados a partir de las hiladas de mampostería, formando parte integral de la arquitectura. Unas pocas se han vuelto a erigir con los fragmentos encontrados con las demás estatuas y esfinges rotas de la reina. El sencillo tratamiento exterior de las dos columnatas bajas constituye una base efectiva para esta fila de estatuas colocada arriba. La repetición rítmica de luz y sombra sólo queda rota por las amplias rampas centrales que dan acceso a las dos terrazas. Una gran estatua osiríaca colocada a cada extremo otorgaba peso a la columnata más baja. El fulgor del intenso sol que recibía

el anfiteatro de riscos de detrás siempre ha de haber tendido a anular la decoración de la superficie y a destacar las formas sencillas. Las columnatas ofrecían su sombra, mientras que la oscuridad de las estancias interiores de los santuarios intensificaba al modo egipcio característico el sentimiento solemne de sobrecogimiento al acercarse a la deidad.

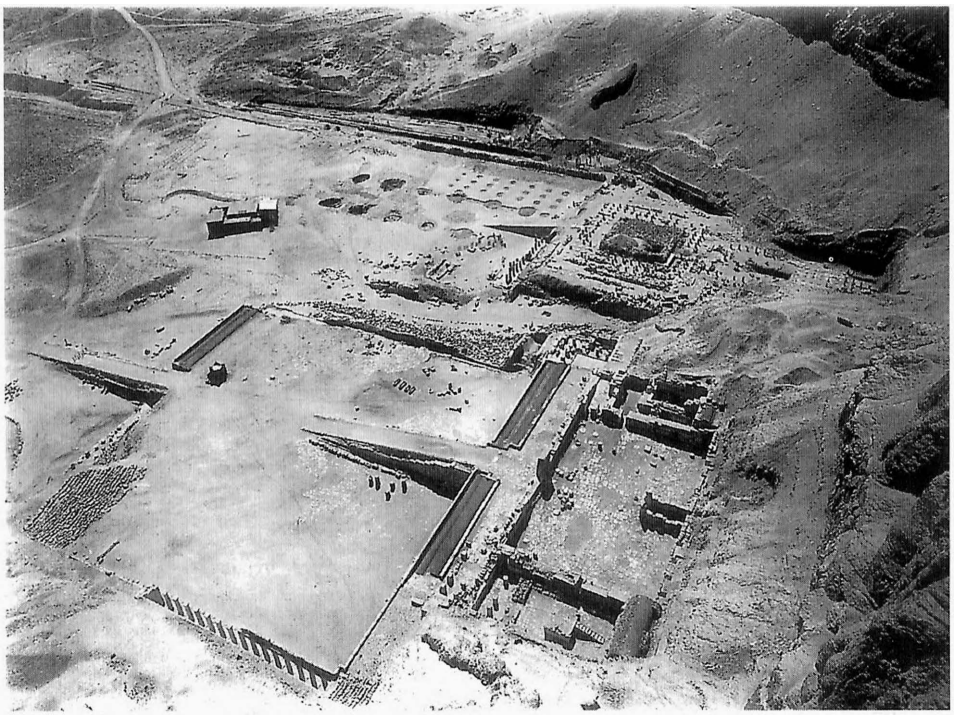
Uno de los grandes encantos de este edificio es que combina un amplio sentimiento de espacio abierto con un refinamiento del detalle arquitectónico que sólo se pone de manifiesto de forma gradual cuando se penetra en las partes individuales. Desde fuera apenas resultan visibles las líneas de las columnas acanaladas de detrás de los pilares de la columnata inferior y las estatuas de la terraza superior. El menor acento de estas columnas en el porche del santuario de Anubis y su continuación a lo largo del muro de contención sobre el lateral septentrional del segundo patio no puede apreciarse hasta que se llega a ese nivel. De modo similar, las columnas de Hator de la capilla lateral del sur sólo son sugeridas en la fachada por las cabezas de Hator colocadas sobre pilastras ligeramente sobresalientes de los dos pilares centrales. Entre estas dos capillas, las columnatas con la gran serie de relieves del nacimiento divino de la reina y la expedición a Punt emplean sólo filas de pilares cuadrados y omiten la línea interior de columnas poligonales. Esta variación entre pilar y columna es una de las razones del éxito de Senmut al emplear la columna poligonal acanalada que desde hacía mucho tiempo constituía una de las invenciones egipcias más felices. Vuelve a utilizarse alrededor de todo el patio del peristilo de la terraza superior, escondida tras la fachada hasta que se llega al acceso al final de la rampa. Las columnas del porche del santuario de Anubis están particularmente bien conservadas [232] y entre ellas, como en el caso de las columnatas, siempre se podía atisbar la amplia vista del valle tebano hacia el este.

Quizás el modo más impresionante de acercarse a Deir el Bahari sea por el sendero

226 y 227. Hatshepsut. Parte superior y cabeza de estatuas osíricas en caliza procedentes de Deir el Bahari. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

escarpado que serpentea por la montaña desde el Valle de los Reyes, que fue utilizado por primera vez como lugar de enterramiento real por el padre de Hatshepsut, Tutmosis I. Aquí el plano de todo el templo se extiende a lo lejos bajo nuestros pies [228] y su posición en relación con el antiguo templo de Mentuhotep es más fácil de contemplar. También resulta claro que el templo de la XVIII dinastía se respalda en el gran muro de roca que separa este lugar de ofrendas de las tumbas de la familia tutmósida. Fue situado en relación más directa con las cámaras de enterramiento de Hatshepsut y su padre de lo que podría percibirse al realizar el largo circuito alrededor de la extensión septentrional de la necrópolis tebana hasta la entrada del Valle de los Reyes y luego desandando el camino hacia el oeste por este desfiladero hasta las primeras tumbas que se recortan detrás de Deir el Bahari. La búsqueda constante del mayor secreto y protección para el cuerpo del gobernante muerto había apartado del antiguo sistema, en el cual el templo de las ofrendas se situaba a los pies de la pirámide. Los templos funerarios de los reyes del Reino Nuevo se extienden en una larga línea a los pies de la montaña occidental de Tebas, con distancias considerables separándolos de las tumbas reales. Sin embargo, su función continuó siendo la misma que en los Reinos Antiguo y Medio.

En el centro de la terraza superior puede reconocerse el patio del peristilo [228], aunque sus columnatas casi han desaparecido. Una construcción ptolemaica se sitúa ahora



228. Deir el Bahari, templos de la XI y XVIII dinastías.

frente a la entrada al santuario central, excavado parcialmente en la roca, donde se pretendía que descansara la barca de Amón cuando se la llevaba para el festival del valle. La dominaban cuatro estatuas osiríacas de la reina, situadas en las esquinas de la estancia, y otras estatuas similares estaban colocadas en huecos que alternaban con nichos a lo largo de la fachada del santuario. Anexa al patio, hacia el sur, estaba la capilla para el culto funerario de Tutmosis I, y más allá el lugar mayor para las ofrendas de la reina, con sus relieves murales modelados según los dibujos de una capilla del Reino Antiguo como la del templo de Pepi II en el sur de Saqqara. Directamente debajo de nosotros [228], a los pies del risco, se extiende un segundo patio septentrional con un altar solar escalonado dedicado al culto de Amón en su forma de dios sol Ra. Cuando se tomó la fotografía, todavía no se había hecho intento alguno de restaurar los pilares y las estatuas osiríacas a lo largo del frente de la terraza superior y, contemplado desde esta gran altura, hay pocos signos de ellos o de las columnas poligonales que corrían por detrás, si bien está claro el muro posterior, con su puerta de entrada al patio del peristilo.

Techos modernos cubren las columnatas de la primera (media) terraza, que contiene en el lateral septentrional más cercano a la rampa las escenas del nacimiento divino de la reina como hija de Amón. En el lado sur se presenta su expedición a Punt, mientras que bajo el techo moderno de la columnata meridional inferior, bajo la rampa, se encuentran los relieves que muestran el transporte por barco fluvial desde Asuán de los obeliscos de Karnak de la reina. La fila de columnas que corre en ángulo recto con el santuario de Anubis sigue el muro de contención en el lateral septentrional del segundo amplio patio, mientras que en el lado contrario, en dirección al templo de la XI dinastía, puede verse el vestíbulo exterior sin techar del santuario de Hator.

A este escenario no sólo le faltan las estatuas osiríacas, sino las esfinges de granito rojo que cruzaban el segundo patio entre las dos rampas. Enormes figuras arrodilladas de granito de la reina se enfrentaban una a otra en los ejes del patio del peristilo superior que llevaba al santuario de Amón, y parece que había colocadas figuras más pequeñas entre las columnas. Éstas, con otras estatuas de la reina, han sido ingeniosamente reconstruidas partiendo de las piezas encontradas tiradas en la cantera del nordeste del patio interior y en las depresiones a cada lado de la avenida de esfinges de arenisca, cuando Tutmosis III ordenó que se destruyeran. Tal como pueden verse ahora en el Metropolitan Museum y en El Cairo, como resultado de la paciencia y el ingenio de su descubridor, Herbert Winlock, proporcionan una prueba clara del uso de la escultura por todo el templo del Reino Nuevo[10].

La frescura y vitalidad de un nuevo periodo es menos inmediatamente evidente en las estatuas de piedra dura que en las figuras osiríacas de caliza pintada [226, 227], que recuerdan a las pocas piezas de escultura en este material recuperadas del Reino Medio [176]. También las evocan el uso nada realista de cejas y barbas azules contra el rojo claro o amarillo de la piel. Sin duda, nos hallamos en presencia de un dios, no de un mortal, sugiriendo el azul el lapislázuli, material precioso asociado con las deidades. El color brillante y puro de las superficies de caliza tallada se vuelve a encontrar en los relieves y pinturas de los muros, donde la claridad del contorno, como en el estriamiento de las columnas, produce una vívida impresión. Aunque las mismas formas se labran con destreza prodigiosa en las estatuas de piedra dura, es inevitable que el color más oscuro del granito produzca un efecto más pesado. Se pierde parte de la vivacidad y resulta ineludible una cierta monotonía de rasgos en un número tan grande de formas repetidas. En el caso de las veintidós esfinges rojas de granito, sólo

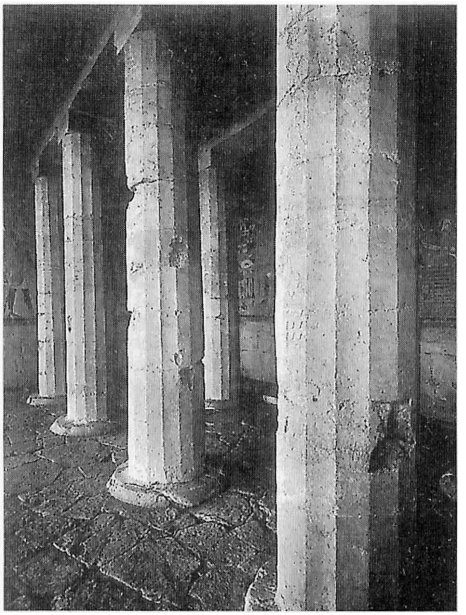
229 y 230. Hatshepsut. Estatua sedente en caliza (parcialmente restaurada) procedente de Deir el Bahari, con detalle de la cabeza. XVIII dinastía. *Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*

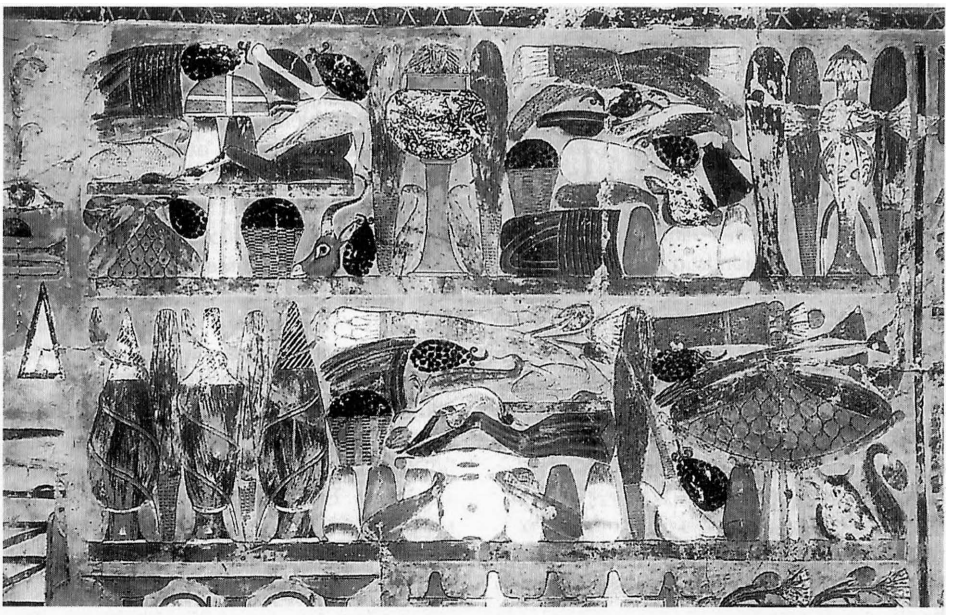
231. Tutmosis III. Cabeza de estatua erguida. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

algunos detalles se resaltaron en la pintura. Había unas veintiocho figuras exentas de la reina en piedra dura y más de cien esfinges de caliza pintada, además de las aproximadamente cuarenta estatuas osiríacas de caliza.

El tipo facial establecido por Hatshepsut se encuentra en su gran figura sedente de caliza blanca [229]. Como es habitual, se la representa como un rey, luciendo sólo la falda corta, el tocado real y un amplio collarín. Sin embargo, el rostro en este caso es el de una mujer, rematado en un mentón estrecho. Un atractivo indicio de suavidad resultaba aún más evidente en su estado fragmentario antes de que se realizara la restauración de toda la figura [230]. No poco de este efecto se debe al material en el que está esculpida. En general, existe un marcado parecido con la cabeza de la famosa figura sedente de Tutmosis III, una figura en dura piedra verdusca que ahora se encuentra en El Cairo [231]. El

gran conquistador presenta una curva más pronunciada hasta la nariz y si se comparan las dos cabezas, se resaltan las cualidades femeninas del rostro de Hatshepsut. Retratadas en un estilo que parece basarse en un parecido familiar general, estas dos figuras destacan del resto de la escultura del periodo como obras maestras. En su tiesa esbeltez y sentido de vitalidad controlada, sugieren a esas personas notables sin hacernos sentir que son retratos reales. El tipo continúa con variaciones menores que a veces otorgan una apariencia completamente diferente a dos representaciones del mismo rey, como en el caso de algunas de las cabezas tanto de Tutmosis III como de Amenhotep II[11]. La extensa actividad artística del largo reinado de Amenhotep III produjo no sólo un tipo facial característico de ese rey, sino una nueva evolución estilística, que iba a ser seguida por la notable serie de experimentos de



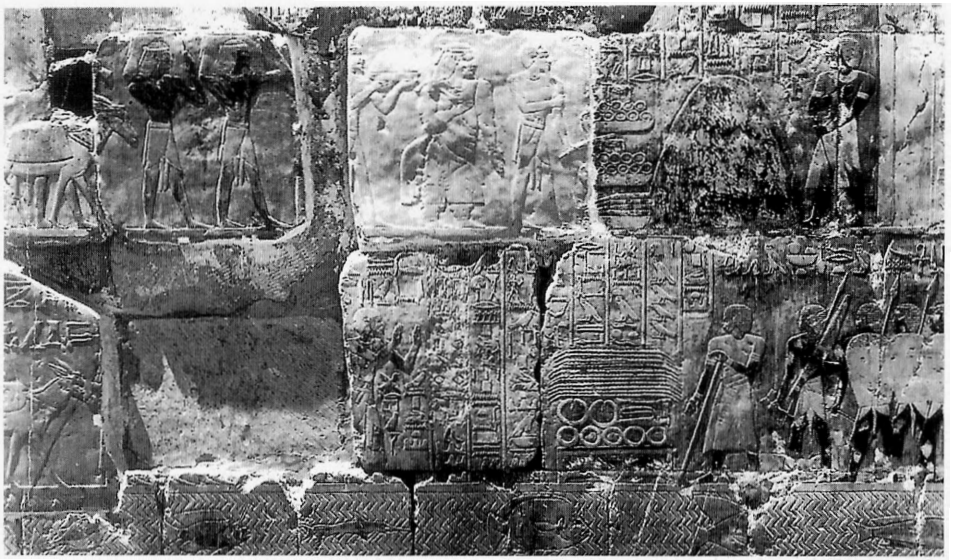


232 y 233. Deir el Bahari, pórtico del santuario de Anubis, con detalle de ofrendas ante el dios de los muertos con cabeza de chacal. XVIII dinastía.

234-236. Deir el Bahari, columnata de Punt, reina gruesa, aldea y recepción de los egipcios en Punt. XVIII dinastía.

Amarna. Sin embargo, en la primera mitad de la XVIII dinastía, la escultura real logró poco de la individualidad en los retratos que encontramos en las mejores obras de la IV dinastía, ni sugirió nada de ese atisbo intuitivo del espíritu interior del hombre que aparece brevemente en unas cuantas obras excelentes del Reino Medio.

A lo largo del templo de Deir el Bahari hay grandes zonas donde los bellos bajorrelieves de Hatshepsut se han conservado bien. El efecto es particularmente agradable en la capilla de Anubis, donde las superficies pintadas han sido protegidas por el techo del porche [232]. La excelente iluminación, suavizada algo por las columnas interpuestas, es un contraste bien recibido con la lobreguez de las tumbas tebanas, donde hay que vislumbrar en semioscuridad tanta obra espléndida. La disposición ya familiar de las ofrendas de alimentos se coloca con elegante precisión ante el dios sedente de los muertos con cabeza de chacal [233]. Sin embargo, cabe detectar un adelanto apenas perceptible del gusto por las líneas curvas que iba a dominar en la segunda mitad de la dinastía en el dibujo del cuerno de la gacela, los zarcillos de un racimo de uvas o el modo en que el tallo de un capullo de loto se enrosca en un alto jarrón. Entre las escenas que representan los principales acontecimientos del reinado de Hatshepsut, el que muestra la recepción de su enviado a Punt ilustra deliciosamente el creciente interés por un mundo más amplio. La parte inferior menos deteriorada del muro meridional de la columnata de Punt



[234-236] agrega los cuadros del muro occidental que representan a los barcos egipcios llegando a este remoto lugar y luego partiendo con su carga de árboles de incienso y otros productos de la tierra del dios que iban a dedicarse a Amón. Se nos muestra una aldea esparcida entre árboles que probablemente se encuentra en la costa somalí de África, cerca de los estrechos de Bab-el-Mandeb, en el extremo inferior del mar Rojo. En el mapa, la distancia de Egipto parece tan grande que podemos compartir el asombro expresado en las palabras de bienvenida inscritas sobre el pequeño grupo que sale a recibir al mensajero de Hatshepsut y su guardia armada[12].

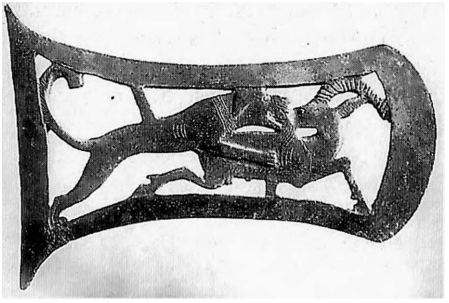
Debajo del cacique de Punt falta ahora un bloque que mostraba a su esposa, sus dos hijos y una hija que ya estaba comenzando a adquirir las amplias proporciones de su madre. Aún se conserva el burro ensillado al que se etiqueta como la bestia que transportaba a la esposa del cacique[13]. Es un pequeño testimonio sobre la precisión de otros detalles acerca de esta remota tierra. Les debe de haber parecido notable a los egipcios, a quienes no se representa montando animales hasta la introducción del caballo, y sólo rara vez[14], pues se utilizó sobre todo para arrastrar un carro. Es probable que les divirtiera tanto como a nosotros pensar en la carga que supondría la enorme mujer. Afortunadamente, ha sobrevivido un segundo retrato suyo en un bloque del Museo de El Cairo [234], que ha sido reemplazado en el registro de arriba por un molde [236]. Su maravillosa gordura probablemente impresionó a la expedición y un visitante posterior del templo hizo un esbozo de esta figura sobre una lámina de caliza[15]. La admiración africana por el grueso femenino vuelve a aparecer en épocas posteriores en las representaciones de las reinas meroíticas [419]. Sin duda, eran la antítesis del ideal de la XVIII dinastía de la fi-

gura apuesta y esbelta. La representación de esta tosca cacique de una tierra remota era un hábil tributo a la civilizada reina Hatshepsut.

En este muro, el antiguo sistema de registros horizontales se mantiene de forma estricta, y los grupos de figuras se confrontan entre sí estáticamente. Debajo los egipcios han extendido un pequeño montón de armas, sartas de cuentas y otras baratijas que habían llevado para comerciar. No se muestra mucho, puesto que se mantiene la ficción de que eran simples regalos y que los productos del país que se están transportando y cargando en los barcos del muro adyacente se exigieron como tributo. En realidad, debió de ser una transacción de trueque, del tipo que se había venido realizando desde el Reino Antiguo, cuando los viajes a Punt se mencionan frecuentemente. Lo que es nuevo es que debe de representarse con mucho más detalle.

En el segundo registro, el mensajero de la reina recibe una visita posterior del jefe de Punt y su esposa ante su tienda, donde ahora hay un gran montón de mirra y bandejas de anillos de oro. Hombres y burros cargados traen más incienso, mientras se conduce fuera de la aldea al ganado. Un animal baja la testa para ronzar un matojo de hierba. Estos dos registros están limitados por arriba y abajo por amplias franjas de agua en la que nadan peces, como si se tratara de resaltar su importancia, así como indicar la localización en la costa. Arriba, las casas de la aldea vuelven a aparecer en varios registros en la parte izquierda del muro, mientras que en la derecha los hombres transportan árboles de mirra hacia los barcos. La continuidad de los registros se pierde tristemente debido a múltiples huecos, pero queda suficiente para mostrar que el artista continúa desarrollando el uso del soporte escénico que había aparecido con mayor frecuencia en el Reino Medio que en épocas anteriores. Aún no realiza un intento serio de asociar espacialmente los diferentes registros entre sí, pero sin embargo produce la impresión de un asentamiento esparcido entre los árboles próximo al agua. También se percibe un convincente sentido de detalles locales cuidadosamente observados en directo. Las chozas cónicas de estera se colocan en una plataforma sobre estacas y se accede a ellas por una escalera de mano. Los pájaros revolotean entre las palmas y los árboles de incienso o incuban sus huevos en los nidos. Un perro blanco está sentado frente a una choza. Quizás no todos los animales se encontraran en Punt, pero son de un tipo que se sabe que pertenecen al sur lejano. Aparecen una jirafa, panteras, ganado de cuernos largos y monos, y a un monstruo que por el cuerno de su nariz pretendía ser un rinoceronte[16] se enfrenta bajo un árbol una mona que carga a su cría a la espalda.

La goma aromática se obtiene cortando las ramas de los árboles de mirra con hachas que presentan una forma semejante a las que portan la guardia armada del mensajero de la reina y las que se encontraban entre los presentes entregados al cacique de Punt [236]. Conocemos este tipo de hacha de la XVIII dinastía por sencillos ejemplos prácticos y el arma de desfile de Amosis [217]. Otras hachas decoradas se hacían con un dibujo calado efectuado cuando se vaciaba la hoja. Un hacha bien conservada de Berlín presenta un león atrapando a un antílope[17], mientras que otra que proviene de la ocupación de la XVIII dinastía del fuerte de Semna muestra a los animales dispuestos en mejor proporción entre sí dentro del marco de la hoja [237]. Este uso de modelos calados en metalistería también se encuentra en unos cuantos pequeños soportes de bronce para jarras. Uno es probablemente de la segunda mitad de la XVIII dinastía [238], ya que el árbol artificial colocado entre los dos animales es de un tipo que comienza a aparecer en el ajuar funerario de Amenhotep II[18]. La nueva forma de hoja de hacha que aparece también en la pintura del palacio de Deir el Ballas [278A] reemplazó a la antigua semicircular

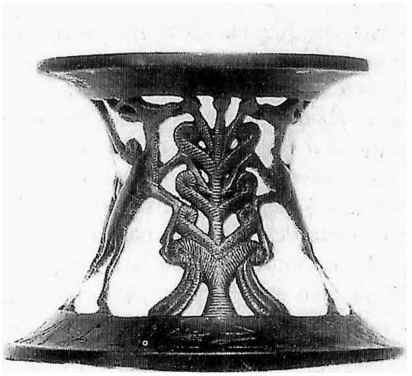


237. León cazando a un antílope. Hoja de hacha de bronce procedente de Semna. XVIII dinastía. *Museo de Jartum.*

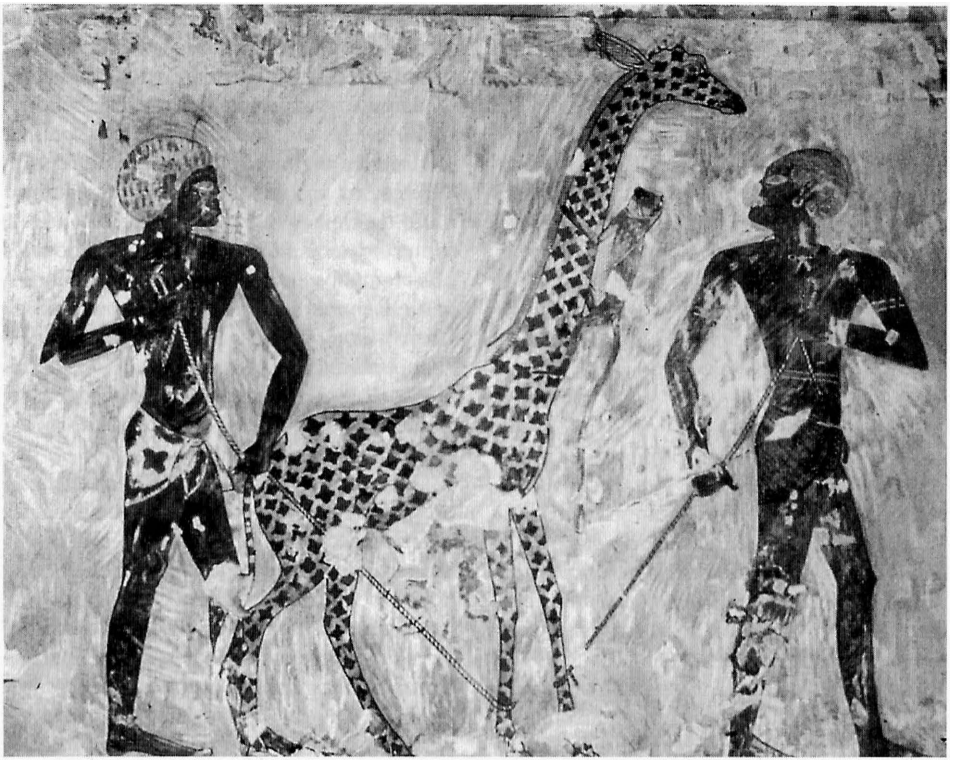
utilizada en los Reinos Antiguo y Medio. Era un arma autóctona egipcia, a diferencia de la cimitarra asiática que vemos en Biblos durante la XII dinastía y que se puso en uso en Egipto como resultado de sus guerras exteriores.

La expedición de Hatshepsut observó en Punt que había allí unas cuantas personas de piel negra[19] entre los habitantes predominantes de piel roja por quienes los egipcios parecen haber albergado un sentimiento de parentesco. De hecho, el cacique de Punt [234] sólo se diferencia de sus visitantes por ciertos detalles de su traje y por una barba larga y estrecha como las que los dioses lucían en Egipto en épocas antiguas. Sus seguidores también llevan esas barbas, pero su cabello les cae por los hombros y a veces termina en rizos. No son tan largos como los bucles con los que se muestra a los egeos en época tutmósida. En la tumba del visir de Tutmosis III, Rejmira, que nos proporciona los informes más fiables sobre la apariencia de los extranjeros[20], los hombres de piel roja con el cabello más corto aparecen entre las otras personas de pelo largo y barba de Punt que transportan un árbol de mirra. Se ha pensado que éstos representan la misma mezcla de elementos de Arabia y África que se sugiere en los relieves de Hatshepsut. Aunque llevan ofrendas similares, sus rasgos y vestimenta se distinguen de los de los habitantes de Sudán [239], que se representan en un registro separado obsequiando una jirafa y seguidos por el mismo ganado de cuerno largo que aparece bajo los árboles de incienso en nuestro muro de Deir el Bahari. En otras escenas de tributo extranjero, los animales meridionales representados en Deir el Bahari y en la tumba de Rejmira se muestran con el tributo de Cush[21]. Con productos como oro, troncos de ébano, plumas de avestruz y pieles, es probable que llegaran a Egipto con mucha más frecuencia a través del valle del Nilo que por la costa oriental de África.

Desgraciadamente, la nueva tendencia de proporcionar forma visual a la conciencia intensificada de lo que había más allá de las fronteras de Egipto no se desarrolló más hasta la época ramésida. Hasta entonces apenas hay algún intento de indicar el escenario tan plenamente como se hizo en Deir el Bahari. En las tumbas tebanas hay algún atisbo ocasional de un edificio sirio[22]. En un raro ejemplo se muestran comerciantes de Siria desembarcando sus mercancías en un muelle egipcio[23]. En el que parece ser un equivalente de éste, se muestran personas de Punt tri-



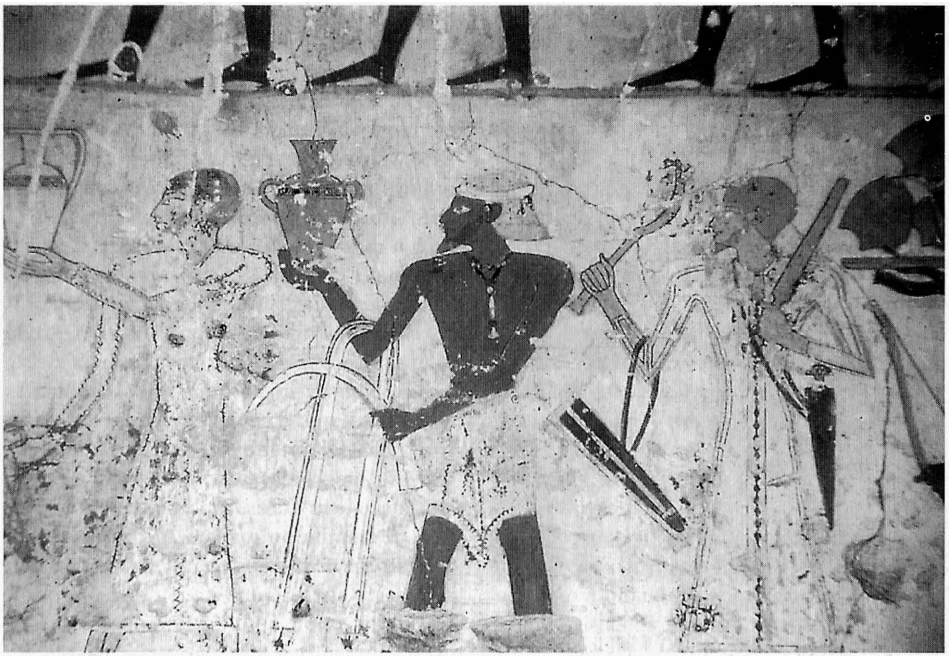
238. Árbol entre animales. Base de bronce. XVIII dinastía. *Chicago, Natural History Museum.*



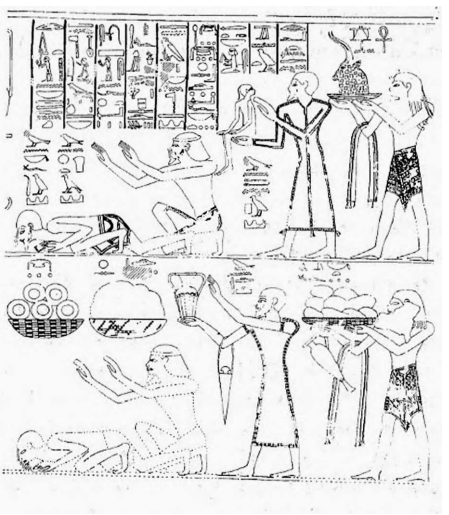
239. Tebas, tumba de Rejmira (número 100), tributo nubio y sirio. XVIII dinastía.

pulando primitivas balsas redondas, yuxtapuesto a una escena de la entrega de sus productos a los egipcios en la playa[24]. ¿Pueden haber viajado realmente hasta Qoseir a orillas del mar Rojo en esa desmañada embarcación? Ése era el punto de partida tradicional para los viajes a Punt, situado al final de la carretera desértica que partía de Coptos. Como en tantos casos de la representación egipcia, sólo cabe desear que la afirmación no hubiera sido tan lacónica. En otro caso, cuando Tutmosis III había representado la flora y la fauna de Siria en los muros de una estancia bajo su sala del festival de Karnak, se había sospechado que los artesanos habían inventado especímenes, dando un toque exótico a cosas bien conocidas en su país[25]. Con frecuencia, el artista debe de haber trabajado partiendo de un conocimiento de segunda mano o de lo que podía observar de los extranjeros en Tebas y de ejemplos de sus artesanías. Sin embargo, aunque la novedad seguía ejerciendo fascinación, en los reinos de Hatshepsut y Tutmosis III, hay estudios recientes de los hombres de tierras extranjeras y de los productos típicos del exterior.

Puesto que el registro pictórico egipcio era único entre sus contemporáneos, ahora resulta infinitamente precioso, pero, paradóji-



240 y 241. Tebas, tumba de Menjeperra-seneb (número 86), Keftiu y tributo sirio, y extranjeros llevando tributo. XVIII dinastía.



camente, sus notables poderes de observación le han expuesto a la crítica por su falta de cuidado. Sin duda, no le impulsaba un interés científico en el sentido moderno y era capaz de toda clase de incoherencia. De ahí que exista el peligro de extraer conclusiones demasiado exactas de su obra. Sin embargo, estos cuadros son, al mismo tiempo, asombrosamente precisos cuando pueden compararse con los restos reales de los pueblos civilizados como los del Egeo y Siria. Ha habido una calurosa polémica sobre si los hombres de Keftiu y los de las islas en medio del Gran Mar, representadas en algunas tumbas de comienzos de la XVIII dinastía, son el mismo pueblo, o si los primeros provenían de Cilicia o del norte de Siria y sólo los últimos eran nativos de Creta. Más recientemente se ha sugerido que muchos de los objetos que traen son micénicos más que minoicos[26]. Al intentar establecer su origen en Creta, tierra

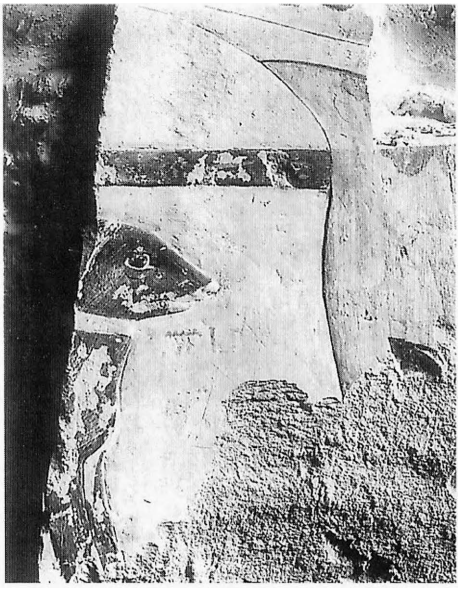
firme griega o Levante, no es sorprendente que los rasgos comunes a los tres no siempre se hayan resaltado. No obstante, quizás debiera recordarse que las representaciones egipcias muestran una vestimenta similar tanto a la de Creta como a la de Asia occidental[27], y diferente de los largos atuendos con mangas o la simple falda corta de los habitantes de Palestina y Siria pintados con frecuencia [239, 240]. Así pues, encontramos un ancho cinturón de metal con un diseño en espiral o sin él, una falda corta decorada con bandas o un adorno todo alrededor y a veces con borlas colgantes, polainas sobre botas con la parte delantera vuelta hacia arriba y el cabello peinado en largos bucles separados colgando por debajo de los hombros[28]. El hecho de que los egipcios mezclaran pictóricamente a los egeos con gente de Asia occidental, en cuya compañía los veían [240], no es sorprendente cuando recordamos el activo comercio que se había venido realizando desde hacía mucho tiempo en los puertos sirios, con sus contrainfluencias resultantes. Sin embargo, parecen haber captado en estas gentes una cualidad esencial que pertenece a la civilización minoica de Creta. Parece que es en estos minoicos en quienes el artista estaba pensando cuando hizo los registros que aparecen en la tumba de Senmut [242] bajo Hatshepsut y en las de Rejmira, Useramon y Menjeperra-seneb [240, 241], en el reino de Tutmosis III[29].

Los logros recién descubiertos de la Grecia micénica y la expansión de su comercio con Oriente a expensas de Creta, que resulta evidente sin duda alguna en la segunda mitad de la XVIII dinastía, no debe ensombrecer en nuestras mentes la impresión que el espíritu minoico estaba creando en Egipto en época tutmósida. Pese a las objeciones que se han hecho, uno se siente inclinado a aceptar la teoría de que Keftiu y las palabras asiáticas equivalentes Kaptara y Kaphtor significaban Creta, pero ello no excluye que existiera una relación continuada entre la gente de esa isla y la costa de Levante. Ya se han afirmado huellas de esa conexión en Alalaj[30], en la llanura de Antioquía. Ahora resulta evidente que había un importante elemento micénico en el puerto de Ugarit (Ras Shamra) a finales del Reino Nuevo, y no es demasiado esperar, en vista de los grandes avances habidos en nuestro conocimiento del Mediterráneo oriental en los años recientes, que otras excavaciones puedan aclarar la naturaleza de los contactos anteriores con Creta mediante el descubrimiento de registros escritos.

No debe permitirse que estos problemas fascinantes nos alejen demasiado del desarrollo interno de Tebas y Egipto. Sin embargo, los relieves del templo de Hatshepsut y los extranjeros de las tumbas del periodo ponen de manifiesto que no se pueden pasar por alto las crecientes complejidades del imperio egipcio y su amplio comercio exterior. La conquista de Tutmosis I había continuado la labor iniciada por Amosis y había llevado las armas egipcias a las orillas del Éufrates y hacia el sur hasta la Cuarta Catarata en el Sudán. Hubo un intervalo durante el reinado de Hatshepsut, siendo el único signo tangible de sus intereses en el exterior la pacífica aventura comercial a Punt y las batallas en Nubia y Asia. Tutmosis III incluyó estos años en su propio reinado, fechando su acceso desde la regencia instituida en su juventud por Hatshepsut a la muerte de su padre, Tutmosis III. Así pues, hasta su decimosegundo año de reinado no fue capaz de establecer la larga serie de campañas bien planeadas que completaron el sometimiento de Palestina y Siria hasta el Éufrates. En el Sudán, la ciudad meridional de Napata se iba a convertir en el centro de la cultura egipcia, con el templo de Amón en el cercano Gebel Barkal rivalizando en santidad con el gran santuario del dios de la tebana Karnak.

La excelente factura de los relieves de Hatshepsut se vuelve a encontrar en varias tumbas privadas de la formación rocosa más

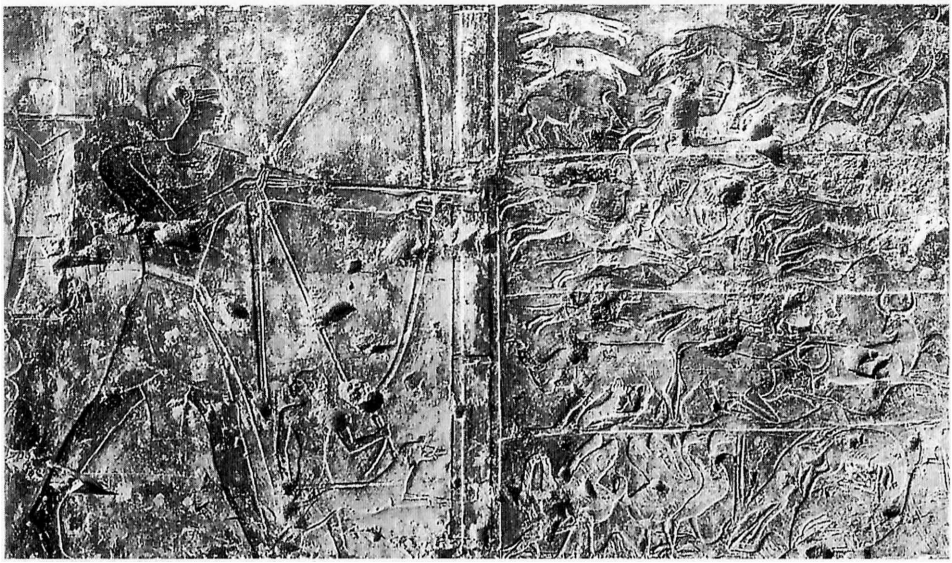
sólida a los pies del cerro de Qurneh y en Dra abu'l Nega, entre Der el Bahari y la entrada al Valle de los Reyes. Éste había sido el cementerio real de finales del Primer Periodo Intermedio y volvió a utilizarse en la XVII dinastía. La mala piedra de las pendientes superiores del cerro de Qurneh al sur de Deir el Bahari no permitía la talla de relieves. Inene había instalado una tumba allí (número 81) con un pórtico con pilares y una profunda cámara interior para las ofrendas decorada con pinturas, quizás en la época en que estaba supervisando la preparación de la tumba de Tutmosis I. Murió poco después de la sucesión de Tutmosis III, pero no hasta que fue capaz de observar en su inscripción biográfica que era Hatshepsut quien estaba gobernando el país tras la muerte de su esposo, Tutmosis II. El ejemplo de Inene fue seguido por Senmut (número 71) y tres visires de Tutmosis III, Amosis (número 83), su hijo Useramon (números 61, 131) y el sobrino del último, Rejmira (número 100), estableciéndose así la moda de las capillas pintadas[31]. Las pendientes del alto Qurneh continuaron utilizándose hasta el reinado de Amenhotep III, cuando se necesitaron más espacio y la roca más sólida de un nivel inferior para instalar las elaboradas capillas con salas columnadas que gozaron del favor de los grandes hombres de esta época, en imitación del plano del templo del periodo. Asimismo, esto produjo una renovación de la decoración de relieves. Sin embargo, en general, la roca desmenuzable de este lugar hizo más practicable la pintura sobre superficies revocadas que la decoración con relieves. El resultado fue el notable desarrollo de la pintura en la XVIII dinastía. Por primera vez, fue realmente libre de convertirse en un arte por sí misma y no se utilizó simplemente como un sustituto barato del relieve pintado más duradero.



243. Tebas, tumba de Duwaerneheh (número 125), perro bajo la silla de su amo. XVIII dinastía.

242. Tebas, tumba de Senmut (número 71), cretenses. XVIII dinastía.

Las tumbas privadas tutmósidas han sufrido un serio deterioro o han sobrevivido medio demolidas tras haber servido de viviendas a los habitantes de las aldeas de Qurneh y Dra abu'l Nega. Su belleza distintiva sólo puede apreciarse plenamente donde se ha protegido el fresco colorido en un trozo de



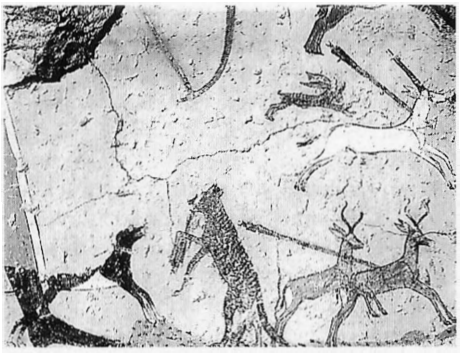
244 y 245. Tebas, tumba de Amenemhet (número 53), escena de caza, con detalle. XVIII dinastía.

muro o un fragmento enterrado en los escombros. Como en el templo de Hatshepsut, el efecto se obtiene mediante la claridad del contorno y la yuxtaposición de limpios colores brillantes. El esculpido de los relieves, como en la V dinastía, deja mucha superficie irregular de fondo, mientras que se talla con mayor profundidad en proximidad de las figuras [244]. Cabe apreciar qué diferente ha de haber sido la impresión producida por sus superficies recién pintadas, comparando el detalle [243] del atrayente perrito negro llamado *Ebano* que está sentado bajo la silla de su dueño en la tumba de Duwaerneheh (número 125) con la escena de caza en la de Amenemhet (número 53), donde la mayor parte de la pintura ha desaparecido [244, 245]. La atención reciente se ha centrado en la animación inusual de las presas cazadas por Amenemhet. El salto salvaje de los animales y la torsión hacia atrás de sus cabese repite en la pintura de Rejmira (número 100) y cobra mayor contorsión en la escena de caza contemporánea de Puyemra, número 39, donde el relieve es más fino que en la número 53. Parece ser un ejemplo donde el sentido minoico de la libertad de movimiento ha hecho efecto en las artes mayores de Egipto[32]. También se encuentra en la pantera que gira la cabeza hacia la pata trasera levantada en los relieves de Hatshepsut[33]. Se ha dudado que estos nuevos experimentos en la representación de animales en movimiento sean de inspiración egea[34]. Sin em-

bargo, hemos visto el espíritu ya demostrado en las figuras de la daga de Amosis [216]. En ese caso, es difícil cuestionar que el estímulo provenga del Egeo, donde dicho sentido del movimiento está implicado tan de lleno en la representación. Sería bueno recordar a este respecto la postura retorcida del pequeño león de plata que fue llevado a Egipto en la XII dinastía de algún origen asiático. Es un simple precursor de la composición entrelazada más complicada de un león atacando a un toro sobre una pesa de jaspe rojo del periodo de Amarna[35]. Cabe asumir que la última representa una mezcla de elementos egeos y mesopotámicos, pero no puede decirse lo mismo de la pieza anterior[36].

Prescindiendo de cuál pensemos que es el origen de las posturas activas de estos animales, no puede pasarse por alto que están dispuestos con mucha rigidez en las escenas de comienzos de la XVIII dinastía y que hubo una evolución puramente egipcia hacia una composición organizada con mayor flexibilidad. Del mismo modo que las tensas espirales dibujadas en el cielo raso de la tumba de Semnut [246] evolucionaron a las líneas más fluidas de los diseños mejor integrados y más entrelazados del reinado de Amenhotep III [285], aumenta el uso de las líneas curvas en el dibujo de animales y otras figuras. El cambio estilístico, que en pintura aparece acompañado de un manejo del pincel más impresionista y cierta superficialidad, produce un sentido del movimiento más naturalista hacia el fin de la dinastía [283][37]. Incluso en el periodo que estamos tratando cabe observar que se está provocando un cambio. Se intenta la misma postura para el galgo [244, 247], pero el artista de Inene ha apoyado las tambaleantes patas delanteras de su perro torpemente dibujado en un pequeño montículo, como si casi no se atreviera a representar el

246. Tebas, tumba de Senmut (número 71), sala. XVIII dinastía.

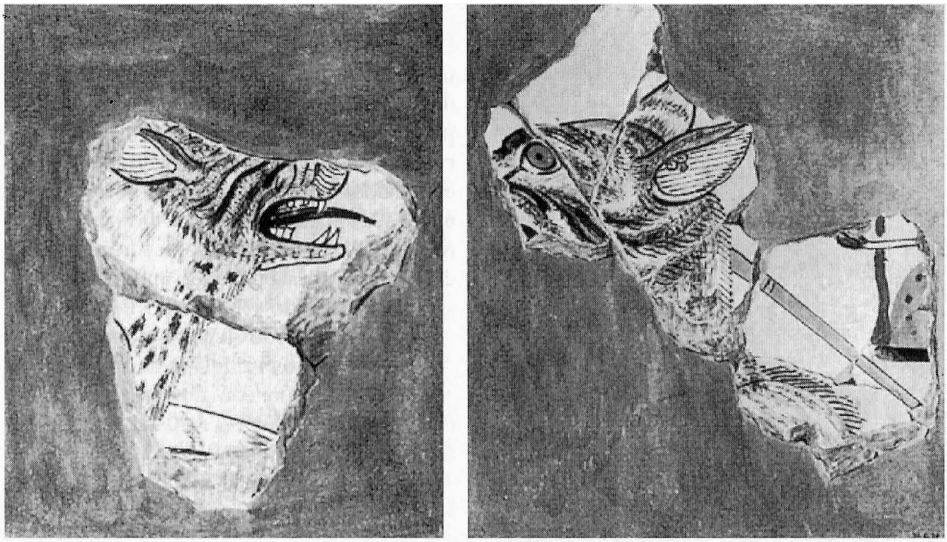


247. Tebas, tumba de Inene (número 81), escena de caza. XVIII dinastía.

salto hacia delante del espléndido animal de Amen mhet. Sin embargo, en la tumba posterior (número 53), no se ha tenido en cuenta el intento de Meir [189, 190] del Reino Medio para imitar el suelo ondulado del desierto mediante líneas curvas diagonales. El dibujante ha retrocedido al antiguo sistema de registros horizontales con unos cuantos montículos indicados sobre cada línea de base llana. No fue hasta el reinado de Amenhotep II cuando un pintor especialmente dotado tuvo la idea de colocar a sus animales contra zonas del fondo irregulares en blanco, rodeados por tiras serpenteantes de guijos del desierto, avivadas de vez en cuando por un pequeño arbusto (Kenamon, número 93 [247]). No iban a utilizarse frecuentemente variaciones de este modo de sugerir el terreno para otros elementos del paisaje en la XVIII dinastía y se desarrolló más en el periodo ramésida.

El detalle de la escena de caza de la tumba de Inene (número 81) [247] podría confundirse fácilmente con una obra provinciana del Reino Medio. Repite el antiguo motivo de la hiena acorralada tratando de arrancarse una flecha del hocico[38], utilizado de nuevo en la tumba de Intef el Heraldo (número 155 [249]). Aquí, como en la postura del perro cazando, puede verse otro avance realizado en el curso de unos cincuenta años. El diestro manejo del pincel en la piel del animal del segundo ejemplo es una evolución del detalle profuso y pesado, empleado meticulosamente por el pintor de Inene. Pudo hacerlo mejor que en esta escena de caza en la parte posterior de uno de los pilares del pórtico. En el muro occidental hay una pareja de carneros embistiéndose que poseen cierto encanto ingenuo en su postura decidida y en el modo en que cada mechón de vellón es resaltado para formar un intrincado diseño de delicadas líneas rojas. A la lana color crema se le ha dado un matiz rosáceo y un tono cálido al gris de los cuernos. Por desgracia, salvo las partes de la escena del tributo exterior y un cuadro de la casa y jardín de Inene, las pinturas están tan agujereadas y arañadas que apenas es posible reproducir fotográficamente detalles como la cuenta de rebaños o las actividades de los pantanos. La tonalidad suave y la claridad general del co-

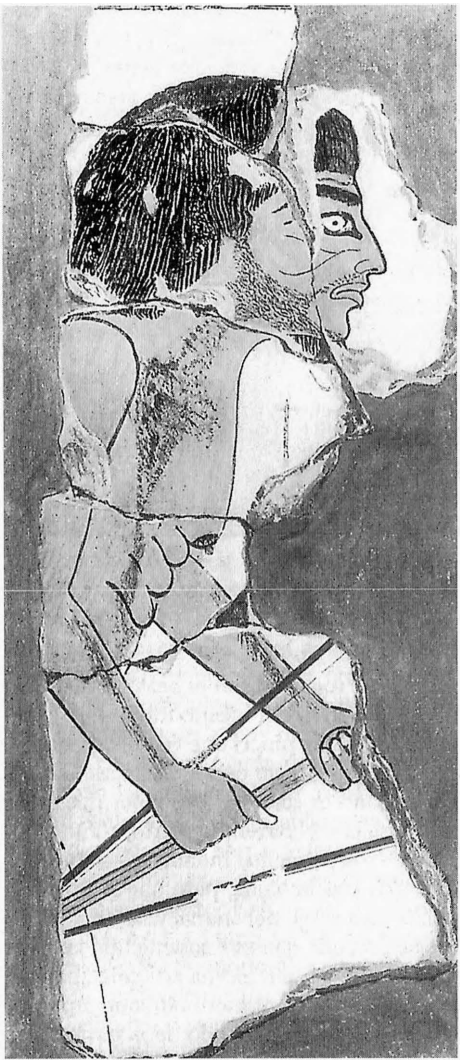
248. Tebas, tumba de Kenamon (número 93), escena de caza (detalle). XVIII dinastía.



249. Tebas, tumba de Intef (número 155), cabezas de hiena. XVIII dinastía.

lorido vincula estas pinturas a otras tumbas mejor pintadas de los reinados de Hatshepsut y Tutmosis III[39]. El fondo es de un gris azulado muy suave, contra el cual se utilizan cálidos tonos rosa pálido con amarillo canario, azules claro, verdes y rojos suaves, así como toques de rojo más oscuro y negro. La combinación recuerda las pinturas de Bersheh de la XII dinastía, que fue complementada por una paleta más rica en el reinado de Amenhotep II, cuando las superficies se fueron fragmentando cada vez más mediante pinceladas de pigmentos diferentes que permitían mostrar a través de ellas el color del cuerpo.

Los firmes contornos y las hábiles pinceladas de las dos cabezas de hiena [249] vuelven a aparecer en un fragmento de la tumba de Intef [250] que muestra a un grueso anciano. La edad es indicada mediante líneas faciales que nos recuerdan el retrato de Senmut [220] y mediante una mancha calva marrón rojizo sobre la masa de cabello. Finas pinceladas rojas indican el pelo sobre el rostro y el cuerpo, del mismo modo que diminutos toques de pincel que van del gris al negro sugieren el pelo de los animales. La piel del anciano es rosa claro, el color que suele asociarse con el terreno desierto, como en el caso de los pequeños montículos salpicados de verde tras la hiena, pero que también se utiliza para el ojo del animal y las tiras de sus orejas[40]. Puede que esté sosteniendo la lanza de un carro en una escena artesanal, pero se le representa del mismo modo que una figura que puede ser el dueño de la tumba. Por lo tanto, quizás se esté representando a un egipcio y no a uno de los sirios de piel clara que aparecen en el registro inferior de la escena del tributo de Rejmira [239], y con los egeos y asiáticos de piel roja en el grupo mixto de extranjeros de la tumba de Menjeperraseneb (número 86) [240, 241]. La escena de la tumba 86 es uno de esos casos en los que nos gustaría poder fiarnos de la identificación que hace el pintor de tipos raciales, pero



250. Tebas, tumba de Intef (número 155), anciano. XVIII dinastía.

se sospecha que copió al menos algunas de sus figuras de la tumba de Rejmira. Sin duda, no estaba seguro de cuál era la apariencia de un hitita, aunque puede haber sabido que Tutmosis III, en sus dos campañas últimas, había recibido regalos del jefe de Gran Jeta (o Haití), así como una vasija de plata labrada al modo de Keftiu de un lugar llamado Tinay[41]. Las pocas representaciones previas de los hititas[42] los hacían parecer sirios. Los hombres con largos bucles que lucían faldas con figuras y portaban objetos egeos [240] como los de las tumbas de Rejmira y Senmut [242], son precedidos por tres caciques. Uno está postrado ante el rey, el segundo arrodillado y el tercero lleva en brazos a un niño. Todos lucen indumentaria siria y barba como el príncipe de Kadesh, que sostiene un jarrón con dos asas debajo de ellos. Se los denomina respectivamente los Grandes de Keftiu, Jeta y Tunip.

El repertorio de escenas de la tumba de Rejmira (número 100) proporcionó una rica fuente a los pintores de la necrópolis tebana. El gran tamaño y la factura impecable de esta tumba constituyen un punto culminante del estilo clásico en la segunda mitad del reinado de Tutmosis III. El simple plano típico de sala transversal y profundo corredor de ofrendas interior adquiere aquí proporciones monumentales. El salón exterior es sencillo, sin la hilera de pilares que a veces se encuentra en las tumbas de esta época, mientras que el interior tiene tanta altura que es difícil ver las figuras de los registros superiores sin andamiaje. De hecho, pese a muchas sutiles variaciones en la composición de las escenas de cada registro, el vasto número de figuras tiende a volverse monótono y gran parte del excelente detalle nunca puede haber resultado visible. El ejemplo citado con frecuencia de la sirvienta contemplada por la espalda [251] ilustra de forma espléndida la calidad de línea mantenida, además de ser un atrevido experimento, que no se llevó a cabo lógicamente desde nuestro punto de vista, puesto que el pie más lejano cruza sobre el más cercano al observador. Sin embargo, sigue siendo uno de los más logrados destellos de observación recurrentes, en los que un dibujante pone una figura tal como la ve y no de

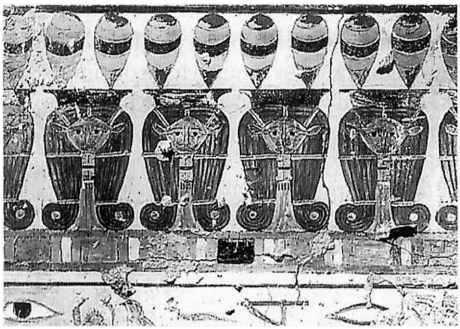
acuerdo con una idea preconcebida de cómo debería ser.

Ahora que se han limpiado los muros de esta gran tumba, resulta más evidente que el colorido claro y luminoso está en consonancia perfecta con otras obras de esta época. La lobreguez daba a entender falsamente la combinación de color más rica del reinado siguiente y, en la oscuridad dominante de ambas tumbas, sugería afinidades más estrechas con las pinturas de Kenamon (número 93) [248] de las que existen en realidad. Sin embargo, no debería olvidarse que las fotografías de Burton [239, 252] y los excelentes dibujos y copias pintadas del señor y la señora Davies han transmitido desde hace tiempo un sentido muy real de la apariencia original de la tumba[43].

Los agentes de Tutmosis III que destruyeron la tumba (número 71) excavada por Senmut sobre la terraza superior del cerro de Qurneh dejaron lo suficiente de una esquina de la sala para proporcionarnos un vívido atisbo del proyecto decorativo planeado por el favorito de Hatshepsut [246]. Posee una especie de elegancia severa que la hace digna de figurar al lado del templo de Deir el Bahari. La banda de inscripción jeroglífica, el friso de Hator, y los dibujos del cielo raso, que han sobrevivido sobre el precioso fragmento de muro con los enviados cretenses [242], compendian el estilo del periodo en una zona pequeña, donde se puede captar fácilmente. Las formas esbeltas están contorneadas con una precisión exquisita, mientras que la ruina que se amontona sobre él presta al color una alegría más fresca. Los faldellines de los cretenses y los dibujos de las vasijas que portan están recogidos con un detalle observado con cuidado. Pelucas azules enmarcan los rostros amarillos de las cabezas de Hator, con sus orejas de vaca [252]. Están concebidas como si fueran capiteles de columna, con un bloque de imposta rojo sobre el borde de la cabeza. Las cejas son azules, y hay toques de rojo, azul y verde en los collares y en el margen superior.

Quizás el rasgo más interesante de esta esquina de la sala de Senmut [246] sea el modo en que los detalles arquitectónicos simulados en la pintura sugieren la derivación de las formas y al mismo tiempo nos proporcionan una de nuestras mejores nociones de la apariencia del interior de una casa o palacio a comienzos de la XVIII dinastía. Una vez más, como en el Reino Medio, el cielo raso está pintado como si estuviera cubierto por dos colgaduras tensadas a cada lado de una viga central y en una estructura de maderos apoyada sobre el friso de Hator sobre los muros decorados. Esto ya ha perdido gran parte de su significado estructural y debe de haber sido copiado hace tiempo en pintura, pero el techado del palacio de Amenhotep III y las casas de Amarna avanzada la dinastía [291] muestran que hay un reflejo de un sistema de decoración de la arquitectura do-

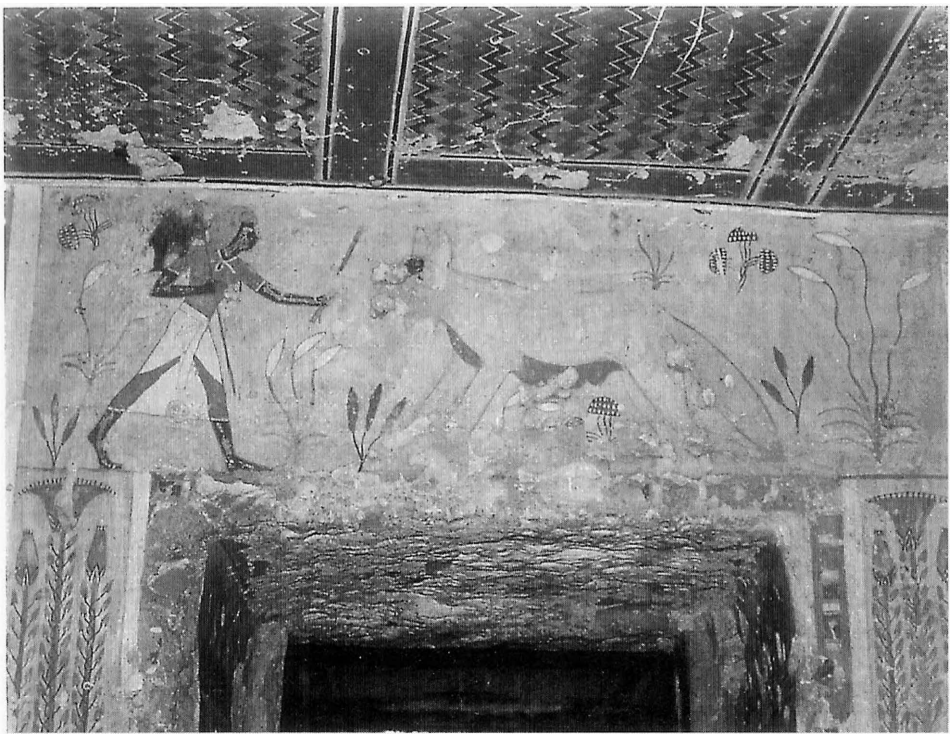
251. Tebas, tumba de Rejmira (número 100), sirvienta. XVIII dinastía.



252. Tebas, tumba de Senmut (número 71), friso de Hator. XVIII dinastía.

méstica. En contraste con estos edificios posteriores, aparece aquí la misma contención que hemos venido observando en los relieves, pinturas y arquitectura de los templos. Aunque el objetivo completamente distinto al que servía la arquitectura de las tumbas hace peligrosa una comparación general entre el plano y la elevación de una capilla y los de una casa, sin duda en las tumbas tebanas se han imitado elementos individuales de la arquitectura doméstica.

Uno de los textiles simulados presenta un diseño de espirales entrelazadas, mientras que otro alterna rosetones y meandros colocados en cuadrados[41]. Pese a su carácter intrincado, conservan la misma precisión clara de las figuras y jeroglíficos. Aunque han su-



253. Tebas, tumba de Amenemheb (número 85), Amenemheb y la hiena. XVIII dinastía.

perado la rigidez que sigue manifestándose en los nuevos diseños de Inene (número 81), aún no han desarrollado la fluidez, el carácter más suelto de los elaborados motivos del reinado de Amenhotep III. Si bien la espiral cuádruple ya había aparecido en escarabeos del Reino Medio, y fue un adelanto de otros elementos sobre pequeños objetos y en la decoración de las tumbas de la XII dinastía [206], debe buscarse aquí un estímulo reciente del Egeo[45].

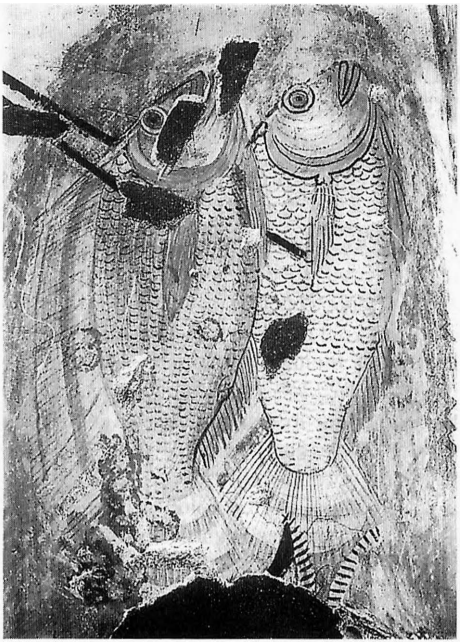
Una tumba algo posterior vuelve a proporcionarnos una impresión de cómo sería un interior doméstico del estilo anterior más sencillo [253]. Se utilizan motivos geométricos entre las vigas del cielo raso y se consigue el plano rectilíneo en el frente de los pilares mediante los tallos derechos de los papiros. Las altas plantas, con una flor abierta flanqueada por dos capullos, resultaba una excelente decoración para una pilastra y debe de haberse utilizado frecuentemente en la decoración de las casas. Las líneas verticales obtienen variedad enrollando otra planta en el tallo, de forma parecida a como las flores de loto se enroscan sobre los altos jarrones en Deir el Bahari [233]. La tumba (número 85) pertenecía a un militar llamado Amenemheb que vivió hasta el reinado de Amenhotep II, pero que, como Intef el Heraldo, había seguido a Tutmosis III al menos en una campaña a Siria. Nos cuenta cómo mató a la yegua del príncipe de Kadesh durante el sitio a esa ciudad y cortó la trompa («mano») al mayor de los 120 elefantes durante una cacería en Niy. El mismo rey ha dejado un relato de esta cacería tanto en su estela de Erment, donde de paso menciona un rinoceronte tomado en el Sudán, y en su inscripción de Gebel Barkal. El acontecimiento ocurrió sin duda al regreso de la campaña de Mitanni del año 33[46]. No se puede evitar pensar en estas proezas de Amenemheb en Siria cuando nos hallamos ante la curiosa escena de la parte posterior del arquitrabe situado sobre los pilares [253] frente a la entrada de la tumba. Amenemheb, palo en mano, hace frente a una hiena enorme y furiosa. A su alrededor aparecen esparcidas plantas del desierto altamente imaginativas, como las de los fragmentos que acompañan las cabezas de hiena [249] de la escena de caza de Intef. También evocan algunas de las flores sirias reflejadas por Tutmosis III en Karnak. La escena puede que utilice un animal familiar del desierto egipcio para simbolizar las bestias peligrosas en general, quizás con alguna referencia a las experiencias de Amenemheb en Siria[47].

CAPÍTULO 14

LA CULMINACIÓN DE LA XVIII DINASTÍA: AMENHOTEP II-AMENHOTEP III (1450-1372 A.C.)

En la estatuaria, la arquitectura y las artes menores, los primeros reinos de la XVIII dinastía ilustran el desarrollo de las formas del Reino Medio y también la vuelta a ellas. Estos rasgos se ven en el paralelismo evidente entre la estructura de terrazas de la reina Hatshepsut de Deir el Bahari y su antecedente de la VI dinastía justo al sur de ésta, las estatuas con manto de los funcionarios de Hatshepsut y sus prototipos del Reino Medio e incluso las escenas de la tumba de Inene (número 81). La libertad para experimentar es evidente tras el reinado de Tutmosis III y resulta particularmente observable en la obra de los pintores de tumbas, pues con frecuencia llevaron la delantera en el cambio. El episodio de la hiena en la tumba de Amenemheb (número 85) [253] muestra un descuido en la ejecución que se pone inmediatamente de manifiesto cuando se compara con las pinturas de Intef [249, 250]. Este tratamiento de esbozo iba a aparecer cada vez más en las tumbas del periodo comprendido entre el fin del reinado de Tutmosis III y el de Tutmosis IV. Los pintores estaban desarrollando un uso impresionista del pincel que se ve en su culminación en el pescado arponeado por Horemheb en la tumba 78 [254] y los pájaros sobre el grupo de papiros tras su ligera embarcación[1]. Codo con codo con esta técnica más suelta iba a continuar la antigua tradición ordenada de detalle cuidadosamente dibujado, pero combinada con un interés creciente en una textura más rica. No sólo se utilizaron más colores en diferentes combinaciones, sino que se ven afectados por la ruptura de la superficie con finas pinceladas para sugerir cosas como la piel y las plumas. Así pues, la técnica recién desarrollada de manejo del pincel podía utilizarse ampliamente con pinceladas sueltas y rápidas [254, 283] o aplicarse de forma meticulosa con una multitud de finas líneas y punteado [255, 307]. Hemos visto al egipcio intentando lo mismo antes, tanto en el Reino Antiguo como en el Reino Medio, pero ahora estaba aprendiendo más acerca de cómo podía manipularse el color con el pincel. Trabajando con independencia de los contornos tallados y el modelado de la escultura en relieve, el pintor siguió basándose sobre todo en la línea e hizo un nuevo uso significativo de las líneas curvas. Pero de forma ocasional surge un esfuerzo notable para sugerir una sustancia tenue, como las llamas o el humo del horno en la escena de taller de la tumba número 181[2] de finales de la XVIII dinastía. Un raro ejemplo ramésida parece llevar aún más lejos este experimento. Pálidos rayos de azul parecen tratar de imitar el espacio rielante por el que se mueve la figura alada [376].

Sin duda, era bastante frecuente el uso de una especie de sombreado con pigmentos, como en el caso de los extremos oscurecidos de las puntas de las alas y la superficie superior gris del cuerpo del avestruz [248]. En otros casos no hay oscurecimiento, sino sólo el empleo de un matiz más intenso que produce acentos más oscuros sobre el mismo color de fondo, lo cual suele lograr sugerir la textura [284][3], y en el punteado de los cuerpos de los pájaros sobre un cielo raso del palacio de Amenhotep III [286], produce un cierto sentimiento de una forma redondeada. Veremos que en época ramésida

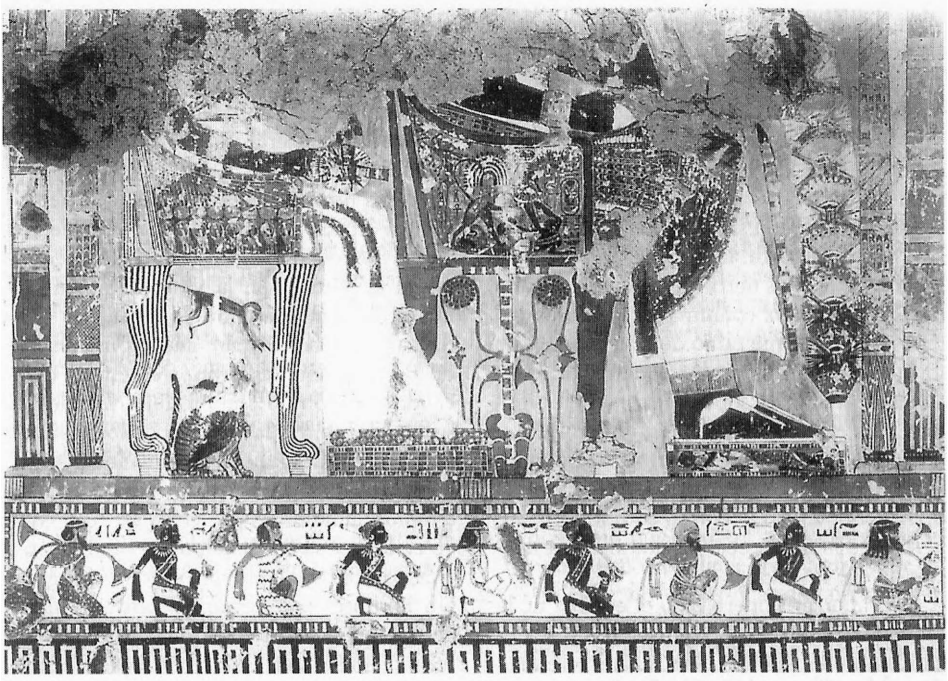


254. Tebas, tumba de Horemheb (número 78), pescados. XVIII dinastía.

hubo un intento ocasional de indicar la forma de este modo [361]. Estos comienzos exploratorios nunca se desarrollaron con consistencia, pero son únicos en la pintura primitiva y deben recordarse como adelantos de una línea de investigación que ejecutarían lógicamente los griegos en época muy posterior[4].

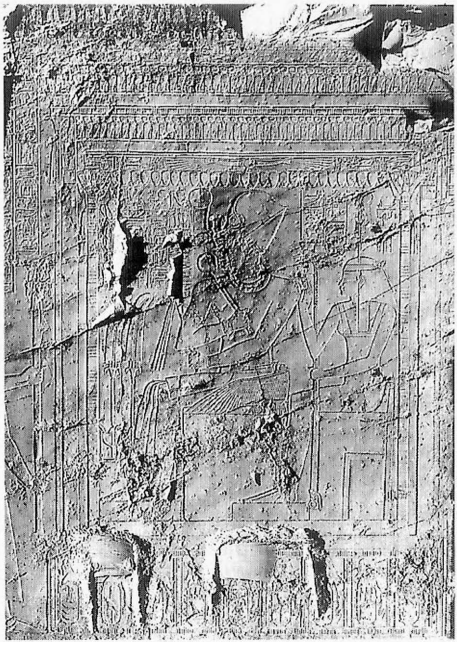
Los avestruces [248] forman parte de la extraordinaria escena de caza de la tumba de Kenamon (número 93). Al exponer el «paisaje» de los relieves de Punt de Hatshepsut, nos hemos referido al modo inusual en que aparecen tiras de guijos del desierto para rodear a los animales, en lugar de los registros horizontales habituales. Junto al margen izquierdo se proporciona una zona punteada más amplia para los animales que se cuelan en sus agujeros y salen de ellos. Es como si la línea horizontal habitual de montículos [245] se hubiera inclinado por el lateral y luego extendido por el borde superior de la escena. Un becerro salvaje se acurruca de forma naturalista en una de las nuevas posturas retorcidas, mientras que debajo (no visible en la ilustración) un asno salvaje pare a su cría. El artista ha diferenciado maravillosamente entre el pelo ensortijado de la cría y el pelaje suave de la madre. Fuera de la ilustración, a la izquierda, la figura de un magnífico íbice frecuentemente reproducida afronta las flechas del cazador.

Esta espléndida tumba[5] es la obra más bella del reinado de Amenhotep II. El fondo amarillo utilizado es inusual, pero parece una parte coherente del intento de obtener efectos de color más ricos. También se hizo un uso excepcional de un barniz resinoso sobre las pinturas para realzar su color. Se ha oscurecido con los años, pero por fortuna se ha desprendido en muchos lugares de modo que se puede ver el colorido original. La nueva opulencia, resultado del tributo exterior recabado por Tutmosis III y su enérgico hijo Amenhotep II, se pone de manifiesto no sólo en el tamaño de la tumba, que presenta mayor elaboración que la del visir Rejmira, sino también en los diversos productos de los artesanos que se muestran como regalos al rey el día de Año Nuevo. Recuerdan el rico mobiliario funerario que se ha recuperado en fragmentos de las tumbas de Amenhotep II y Tutmosis IV[6], y que veremos conservado en una condición maravillosa en los enterramientos de los padres de la reina Tiy y Tutanjamón. La exhibición ostentosa que halla su culminación en los edificios de Amenhotep III y en Amarna se refleja bien en un muro de la tumba de Onen, hermano de la reina Tiy (número 120), en el reinado de Amenhotep III[7]. Como en las pinturas de Kenamon, la cuidadosa ejecución tradicional se mantiene, pero con una nueva suntuosidad de textura y detalle. Amenhotep III y



255. Tebas, tumba de Onen (número 120), Amenhotep III y Tiy entronizados. XVIII dinastía.

256. Tebas, tumba de Ramose (número 55), Amenhotep IV. XVIII dinastía.



Tiy están entronizados bajo un dosel con una fila de extranjeros adornando el lateral de la plataforma [255]. Puede entenderse mejor la escena haciendo referencia a la tumba de Ramose [256], donde ha sobrevivido la parte superior de figuras similares[8]. Se recobraron unos reposabrazos tallados de una silla de madera como aquélla en la que se sienta Amenhotep de la tumba de Tutmosis IV y ahora se encuentran en Boston y Nueva York[9]. La reina descansa sus pies en un cojín similar a los de la pintura de Oxford procedente de Tell el Amarna de la familia de Ajenatón [314], pero Tiy está sentada derecha

entre las lujosas guarniciones de su trono, mientras que Nefertiti y las princesas se recuestan en posturas cómodas sobre los almohadones a los pies del rey. Nada podía ser más indicativo del cambio que pronto iba a producirse en la representación de la figura humana. El diseño calado entre las patas de la silla del rey, con sus pesados rosetones, es una elaboración de la antigua unión de las plantas de las dos tierras y, con la intrincada decoración de las columnas del quiosco del trono y del enorme ramo de flores ideado de forma artificial y colocado delante del rey, se adelanta al adorno sobrecargado que encontraremos en los objetos de la tumba de Tutanjamón. En muchos aspectos, esta pintura se parece mucho a la decoración del palacio de Amenhotep III, y con su colorido brillante sugiere la apariencia de una de las estancias de ese edificio.

El primer prisionero bajo el escabel de la reina es una de las representaciones más discutidas de los keftiu[10]. Aún más interesante que este cuadro detallado pero enigmático de un extranjero es la animada acción que ocurre entre las patas negras y blancas del trono. Un gatito ha atrapado a una oca, mientras sobre ellos salta un mono excitado. El sentido de movimiento y las características de los animales diferentes se captan con notable simpatía. Llaman la atención incluso después de que se acaba de examinar una obra maestra de pintura de animales en la tumba de Kenamon. Aquí funciona un cierto humor socarrón que muestra lo fácil que fue para el dibujante de épocas posteriores deslizarse a la caricatura de los humanos en disfraz de animal [378, 381, 382]. Ello hizo pensar a Norman de Garis Davies en la gruesa oca de Amón atrapada por el gato de la reina como un indicio del modo en que la enorme riqueza de los templos de los dioses estaba a punto de ser engullida por el estado en los nuevos cambios instigados por el hijo de Tiy, Ajenatón. Davies se apresuró a añadir que el artista no se habría atrevido a representar conscientemente dicha idea. Debe admitirse que resultaría particularmente inapropiado en la tumba del hermano de la reina, que fue una figura importante en la jerarquía del sacerdocio de Amón.

En las tumbas de este periodo se dedicó mucho espacio a las representaciones del rey y al favor real por el cual el dueño había labrado su fortuna en la vida. También hay una poderosa indicación de cuánta de la riqueza que se había acumulado como resultado de la conquista exterior se estaba dedicando a Amón, lo que produjo el poder de su sacerdocio. En la mayoría de los casos en los que se muestran los productos de los talleres, éstos se piensan para regalarse a los templos, aunque los presentes de Año Nuevo en la escena de Kenamon se destinaban a palacio. Kenamon era uno entre varios grandes hombres que debían su posición al hecho de que habían crecido como compañeros de Amenhotep II. Este rey nos ha dejado algún relato de su venturosa juventud en la que destacó en la caza, el remo y la equitación. Su gran fortaleza con el arco también era admirada. No sólo emuló las campañas en Siria de su padre, Tutmosis III, sino también el hábito de guardar registros de ellas. Fue el último de los enérgicos faraones de la XVIII dinastía cuyo liderazgo militar le aseguró el mantenimiento del imperio exterior. Nos llega algo personal de su naturaleza decidida incluso en su jactancia oficial, con un indicio de crueldad en la brutal ejecución de los príncipes sirios, seis de cuyos cuerpos fueron suspendidos de los muros de Tebas, y el séptimo, en Napata (Sudán). Ha sobrevivido una copia de una carta privada que escribió a su virrey de Nubia, Wesersatet, que está expresada en un estilo coloquial. Se refiere a una campaña en Siria y las mujeres tomadas como botín, y fue escrita sin duda impulsivamente en medio de un festín a continuación de la celebración del día de la ascensión del rey, cuando pensó en la ausencia de su anti-

guo compañero[11]. Los danzantes y músicos del tipo del palacio del placer en el que Amenhotep II estaba celebrando el festín de su coronación nos los muestra Kenamon, que estaba al cargo de este establecimiento[12]. El lujoso refinamiento de esta escena ofrece un marcado contraste con la rudeza de las palabras y acciones del rey. El modo de representación también es típico de nuestras dificultades para desentrañar el hecho del símbolo, pues Kenamon, con el fin de representar sus primeras relaciones con el rey, en una fecha posterior le hizo retratarse como una pequeña figura sedente pero adulta en el regazo de su nodriza, la madre de Kenamon, en el quiosco a cuyo alrededor se desarrolla la diversión.

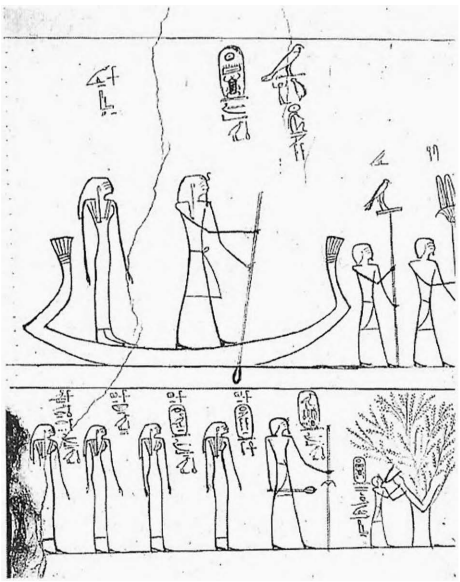
La personalidad del sucesor de Amenhotep II, Tutmosis IV, nos resulta menos clara. Le entrevemos como un joven cazando leones en el desierto de Giza. Como su padre había hecho cuando él vivía como príncipe en Menfis, Tutmosis tenía la costumbre de salir en su carro para practicar deporte cerca de las pirámides. Un día, cuando el joven príncipe se había quedado dormido a la sombra de la esfinge durante el calor del mediodía, el dios sol le habló, asegurándole su ascensión al trono, y le pidió que limpiara la arena de su imagen[13]. Este pintoresco relato de reparación de la esfinge es uno de los signos del aumento de interés por el culto del sol heliopolitano, ya que el antiguo monumento de Kefrén se pensaba entonces que representaba a Ra-Horajte (Ra-Horus del Horizonte). La presencia del príncipe en Menfis resalta la importancia asumida por la antigua capital como centro administrativo. Se sabe poco de otros acontecimientos del reinado de Tutmosis IV, excepto de su matrimonio con la hija del rey de Mitanni.

Tutmosis I y Tutmosis III habían cruzado el Éufrates para atacar la tierra sobre la cual el rey iba a gobernar y que los egipcios llamaban Nahrin. Bajo una nueva dinastía de gobernantes, había asumido un papel dominante a expensas del reino de Asiria sobre oriente, mientras que en occidente chocaba contra la esfera de influencia egipcia en la parte norte de Siria. Durante algún tiempo, el surgimiento del poder hitita había sido controlado por las disensiones internas. No se volvió amenazador hasta finales del reinado de Amenhotep III. Este hijo de Tutmosis IV concertó más matrimonios con extranjeros y mantuvo relaciones amistosas con Mitanni y la Babilonia casita. Sostuvo correspondencia con los reyes de Asiria y Chipre, e incluso había establecido contacto con el gobernante de Arzawa, en el sudoeste de Asia Menor, frontera de la tierra natal de los hititas, buscando matrimonio con la hija de este poderoso vecino del rey de Hatti[14]. Pese a lo remoto que pudiera parecer este país a Egipto, debe recordarse que también se había establecido un servicio de correos entre Tebas y Boghazköy, la capital de Hatti, en la meseta central de Anatolia. Sabemos por una carta dirigida por el rey hitita Subbiluliumas a Ajenatón que había mantenido correspondencia con Amenhotep III[15]. Así pues, durante un periodo de unos cincuenta años, hasta que Subbiluliumas destruyó Mitanni, una atmósfera cosmopolita de actividad diplomática reemplazó la de las campañas militares anteriores. Los mensajeros se trasladaban de un lado a otro entre Egipto y esas tierras remotas, mientras que las damas dadas en matrimonio viajaban por el valle del Nilo con largos cortejos. Lo que se deseaba fuera cuando se discutían las dotes y se intercambiaban presentes era oro, pero en la correspondencia se mencionan artículos de mobiliario y vestido, estatuas y otros objetos preciosos. La culminación del poder y la riqueza de Egipto se disfrutaron en el reinado de Amenhotep III, pero antes de su conclusión pueden percibirse disturbios entre las ciudades-estado de Palestina y Siria, cuando comenzó la lucha entre los hititas y Mitanni.

Algo de esta atmósfera se refleja en las

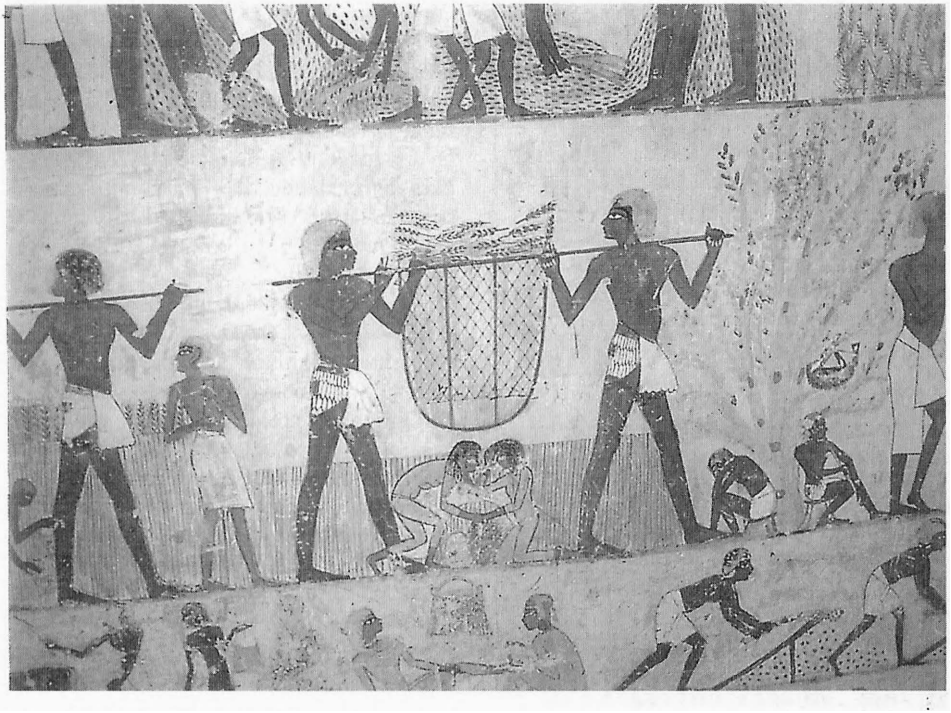
tumbas tebanas. La presentación de tributo ante el rey entronizado otorgaba una oportunidad frecuente para la exhibición de objetos extranjeros. Asimismo vemos muchos de los talleres egipcios, donde aparece una nueva elaboración del adorno en los artículos fabricados y enviados para su inspección entre los regalos de Año Nuevo. Se pone de manifiesto que no puede ser fácil distinguir entre una pieza importada, una realizada en el exterior bajo influencia egipcia o una hecha en Egipto con materia prima exigida como tributo o recibida como presente de los gobernantes de las potencias extranjeras.

En las escenas de artesanía, así como en las que representan las labores agrícolas y otras actividades que eran supervisadas por el dueño de la tumba, existían oportunidades para insertar una multitud de detalles de la vida cotidiana[16]. Es en este campo íntimo de la pintura de tumbas donde el artista de la XVIII dinastía parece haber encontrado su empleo más agradable. Su inventiva fue espoleada a una nueva creación más en consonancia con su deleite por la naturaleza y la vida que había a su alrededor que los esfuerzos del constructor y del escultor por satisfacer las exigencias de la época de ostentación a escala colosal. Ahí se encuentra una expresión más sustancial del encanto y la vivacidad que, en las artes menores, aparece en pequeños objetos frívolos hechos para ser disfrutados como adornos más que como utensilios prácticos. Naturalmente, una de las inquietudes principales del dueño de la tumba era retratarse a sí mismo y a su familia en conexión con las ofrendas de alimentos para su mantenimiento en la otra vida y la pintura de las ceremonias funerarias. En la XVIII dinastía, estas escenas funerarias solían limitarse al largo corredor interior, reservando la estancia exterior de la capilla para las representaciones de la vida en la tierra del dueño.



257. Tebas, tumba de Tutmosis III, el rey y su familia. XVIII dinastía.

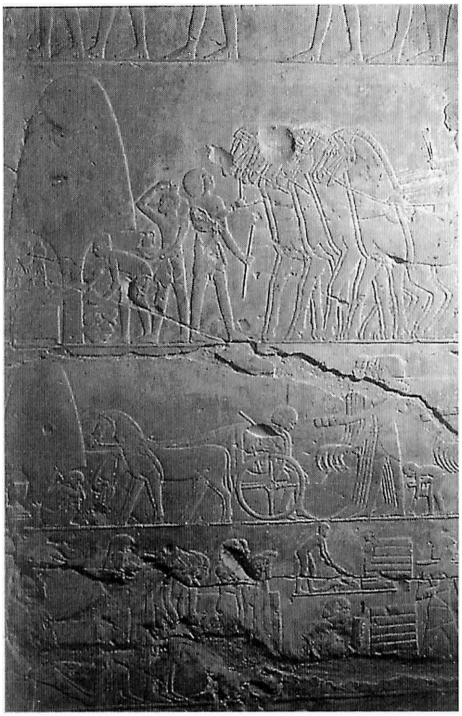
La forma de representar incluso estas escenas funerarias parece mucho menos despersonalizada que las ilustraciones de los textos religiosos de las tumbas de los reyes. Es como si se hubieran extendido por los muros de los compartimentos de enterramiento reales de la XVIII dinastía unos inmensos rollos de papiro. De hecho, hay una transferencia a los muros de una guía para el mundo de ultratumba, el libro de Amduat, *Lo que hay en el otro mundo,* con su escritura jeroglífica cursiva y las correspondientes líneas abreviadas del dibujo figurativo[17]. En lugar de inspirar a los dibujantes creaciones que pudieran amedrentarnos, los terribles demonios y monstruos de este lúgubre submundo se han reducido a abstracciones ordenadas y bastante secas. Sólo hay breves referencias al dueño real de la tumba. Sobre un pilar del vestíbulo del enterramiento de Tutmosis III, el nombre de su madre se coloca sobre la mujer que aparece de pie detrás de él en una barca divina, mientras que tres esposas y una hija le siguen en la fila de figuras sucintamente expresadas de debajo [257]. A la derecha,



258. Tebas, tumba de Menena (número 69), escena de cosecha. XVIII dinastía.

el rey es amamantado por una diosa en forma de sicomoro, dibujado en línea roja con trazos verdes para las ramas[18]. A la diosa se le llama Isis, quizás una alusión a su madre real, que recibió su nombre por ella. El estilo lineal simplificado se remonta al menos al final del Reino Medio, como en las pequeñas pinturas añadidas al texto conocido como el Papiro Dramático[19]. Fue utilizado en las cámaras funerarias de Tutmosis I, Amenhotep II y Amenhotep III, así como en la tumba de Tutmosis III, aunque se van a encontrar pinturas de tipo normal ilustrando los textos del Libro de los Muertos en los papiros de personas privadas de la XVIII dinastía. Tan remotas de la realidad resultan estas guías del otro mundo que es difícil recordar, mientras se examina la hábil imitación de los rollos de papiro extendidos por los muros del vestíbulo del enterramiento de Amenhotep II, que nos encontramos cerca del sarcófago de piedra que contenía el cuerpo del hombre que escribió la carta a Wesersatet y se divirtió en el quiosco de los placeres que se muestra en la tumba de Kenamon. La vitalidad concentrada del estilo lineal más simple se transforma en rigidez formal al final de la XVIII dinastía, cuando se utilizan los relieves pintados más conocidos en la decoración de los corredores y las cámaras de las tumbas reales. Resulta típico un detalle [341] de una nueva adición de la literatura que se ocupa del otro mundo, el Libro de las Puertas, en la tumba tebana de Horemheb.

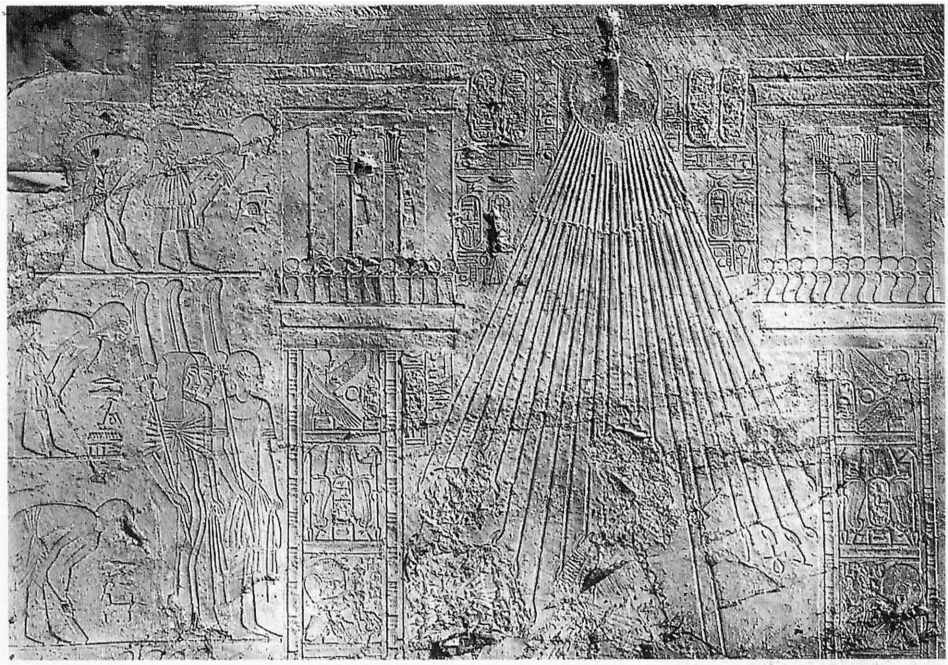
Es agradable pasar a la escena de la cosecha de la tumba de Menena (número 69)[20],



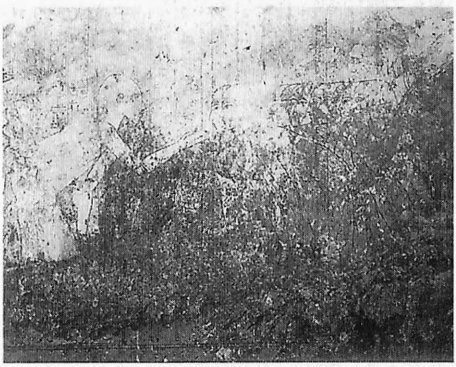
259. Tebas, tumba de Jaemhet (número 57), carro en escena de cosecha. XVIII dinastía.

donde las niñas que se pelean o la que le quita una espina del pie a su compañera son ejemplos de la observación de la naturaleza humana invariable que abundan en las tumbas privadas tebanas [258]. Lo mismo cabe decir del hombre dormido bajo un árbol, que se repite en relieve en la tumba de Jaemhet (número 57), donde el sol ardiente sobre otro campo de trigo que se está cosechando también ha adormilado al auriga maravillosamente relajado [259]. Los muros de la capilla de Jaemhet muestran además el desarrollo más elaborado del uso de la línea curva y el detalle preciso [260]. Es difícil creer que los jóvenes con el cabello largo cuidadosamente peinado y finos atuendos estén al cargo del ganado, pero sostienen rollos de papiro que contienen el recuento de los rebaños[21]. La primera obra ejecutada en la tumba del visir Ramose (número 55) vuelve a representar este uso refinadísimo del bajorrelieve en el reinado de Amenhotep III. Debe señalarse cómo aparecen los contornos del cuerpo a través de la delgada falda del hombre con el ramo de papiros que sigue a Ramose en el muro oriental de la sala columnada al sur de la entrada [263]. La pintura del muro meridional posee la misma destreza técnica, mientras que el maravilloso dibujo de la obra se efectúa en el nuevo estilo de Amenhotep IV en el muro posterior [261, 262], que consideraremos más adelante[22]. Una mirada [263, 264] mostrará qué asombroso parecido existe entre la cabeza tallada en relieve en la tumba de Ramose y la rota de una estatua doble de un gran personaje y su esposa[23]. Rara vez se puede ilustrar tan bien la gran aproximación de estilo entre una escultura exenta y un relieve, si bien hemos percibido otro ejemplo en las cabezas de reserva de Giza de la IV dinastía y los relieves de Jufujaf [105-108]. De nuevo, la escultura y el relieve están tallados en el mismo material, piedra caliza, y el parecido queda resaltado por los toques oscuros de pintura aplicados a

260. Tebas, tumba de Jaemhet (número 57), hombres inclinándose. XVIII dinastía.

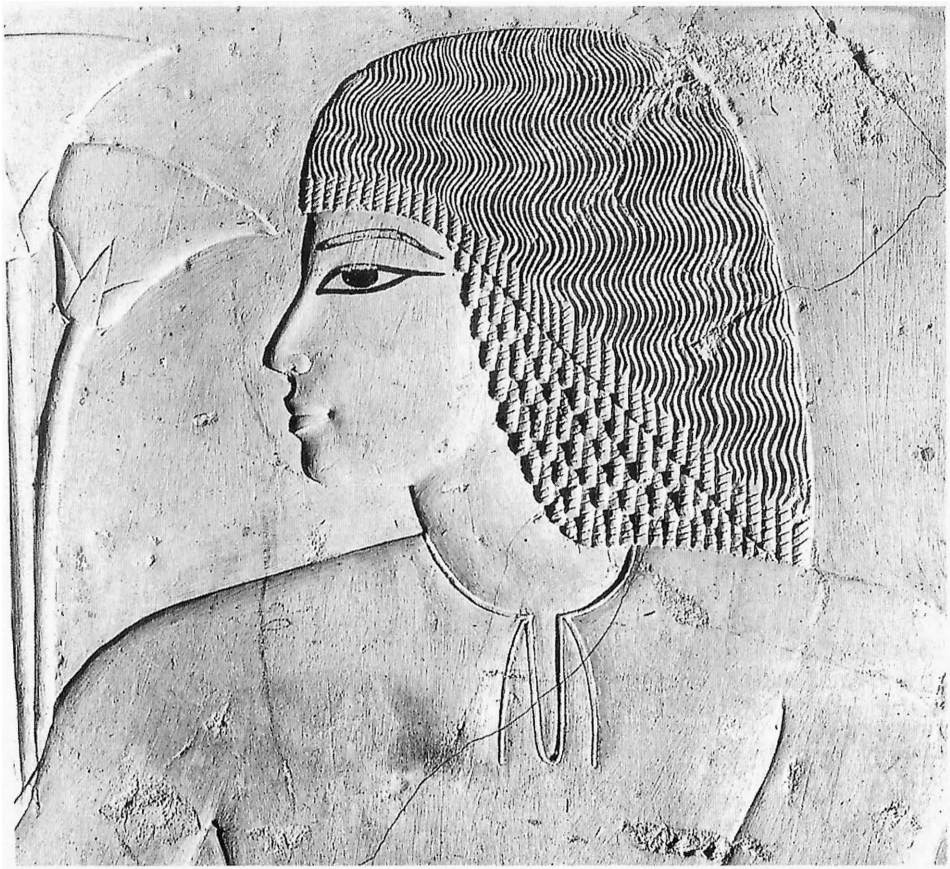


261 y 262. Tebas, tumba de Ramose (número 55), Amenhotep IV y la reina en la ventana de las apariciones, Ramose recibe a los cortesanos. XVIII dinastía.



los ojos sobre la piedra de color claro. Los relieves todavía no habían sido pintados en la tumba incompleta de Ramose y sólo los ojos se perfilaron en negro. Por otra parte, el escultor de la estatua del general Najt-min[24] y su esposa [264, 265] parece que sólo pretendía resaltar ciertos rasgos mediante acentos negros, pues había pintado los labios de rojo, lo cual rara vez se hacía cuando se había utilizado un color corporal rojo o amarillo ordinarios, pero puede volver a verse en la cabeza de la reina Nefertiti [293], donde la piel es de color carne claro. Las elaboradas pelucas, el abanico curvo sostenido por el hombre y el modo en que se ve el modelado del cuerpo de la mujer a través de los suaves pliegues de su delgada túnica ondeante delata el mismo toque delicado que se aplicó a los relieves.

La excelente factura de las tumbas de Jaemhet, Ramose y Surer va a encontrarse en los relieves de las princesas [266], en el muro posterior del gran patio sin acabar de Jeruef (número 192). Las niña altas y delga-



263. Tebas, tumba de Ramose (número 55), cabeza de un hombre. XVIII dinastía.

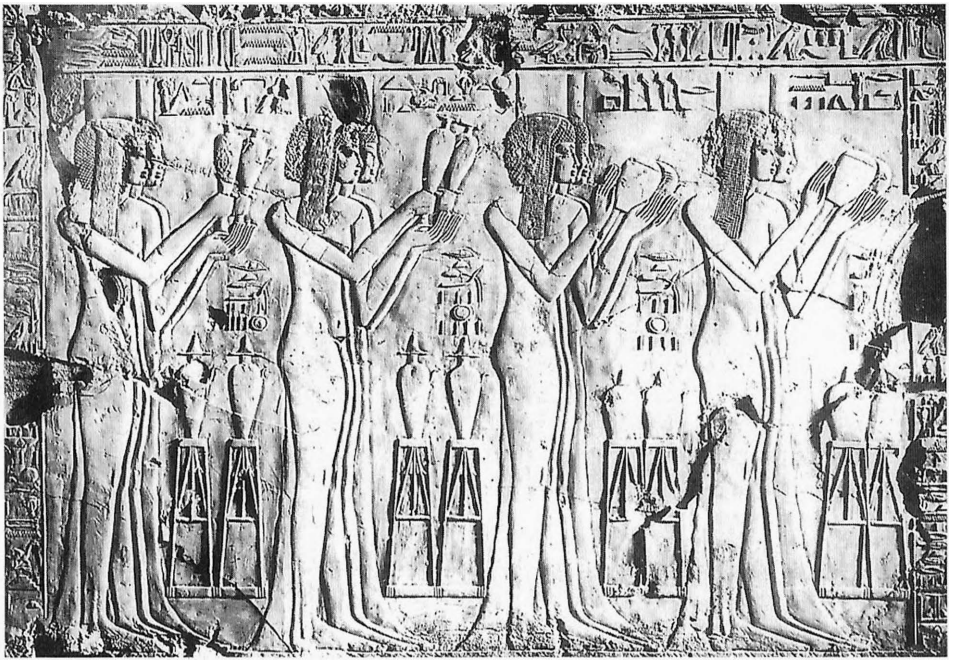
das llevan sobre una peluca corta los elaborados rizos laterales que nos resultan conocidos por las muchas escenas de las hijas pequeñas de Ajenatón. Encima descansa un tocado cilíndrico, de un tipo representado con más detalle en las pinturas de las damas de la familia de Menena[25], que quizás también constituyera un soporte para las guirnaldas de flores [290]. Estas hijas del rey ya aparecieron detrás de dos hijas de Amenhotep III y Tiy con nombre en las escenas que mostraban el festival de Sed del trigésimo año en el gran templo del rey de Soleb, en Sudán[26], y también se van a encontrar en un bloque del santuario de Atón de Amenhotep IV en Karnak. Allí forman parte de dos elaboradas representaciones del Heb-Sed que flanquean la entrada a una sala interior. Las inscripciones hacen referencia a las celebraciones del festival en los años 30 y 36. Los relieves estaban resguardados por una columnata de columnas acanaladas, pero el patio parece haber

264 y 265. Najt-min y su esposa, procedentes de Tebas. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

quedado incompleto, sólo con la entrada oriental decorada bajo Amenhotep IV[27].

El plano de la tumba de Jaemhet (número 57), donde se hace referencia al festival del año 30, es relativamente simple. Asimismo es menor que las otras dos grandes tumbas del final del reinado. Las de Ramose (número 55) y Surer (número 48)[28], por su tamaño y uso de las salas columnadas, reflejan los proyectos de los grandes edificios que habían sido acometidos por Amenhotep III con la ayuda de Amenhotep, hijo de Hapu.

El nombre del último sabio deificado, el hijo de Hapu también llamado Huy[29], se asocia con el templo funerario de Amenhotep III y el templo de Soleb más que con el templo de Luxor[30], pero parecería que fue el espíritu guiador que se encontraba tras los proyectos arquitectónicos de este reinado. Era sin duda de mediana edad cuando fue nombrado escriba de reclutamientos, a comienzos del reinado de Amenhotep III. Declara haber alcanzado la edad de ochenta años en la inscripción del regazo de la notable estatua que lo retrata como un anciano [267][31]. El reclutamiento de hombres acarreaba deberes no sólo referentes al personal militar, sino a los jornaleros requeridos para las operaciones de las canteras, el transporte y la edificación. Así pues, Amenhotep se convirtió en supervisor de todas las obras del rey. Estaba al cargo de las canteras de Gebel Ahmar, algo al norte de El Cairo, de donde procedía la cuarcita tan apreciada para las estatuas durante el reinado de Amenhotep III. Veremos que el principal escultor, Men, tuvo que ver con la obra en estas canteras, cuando pasemos a considerar la posición similar ocupada por su hijo Bak bajo Ajenatón. Se muestra a Men adorando una estatua de Amenhotep III en una inscripción en roca de Asuán, y se ha pensado que quizás fuera el escultor de los Colosos de Memnon[32]. La piedra para estas enormes figuras sedentes, las cuales se encargó a Amenhotep erigir ante el templo mortuorio del rey, pro-



266. Tebas, tumba de Jeruef (número 192), princesas. XVIII dinastía.

cedía de Gebel Ahmar. Parece verosímil sostener que ello sucedió en la época del primer festival de Sed, en el año 30, que se menciona en una estatua de una serie que representa a Amenhotep como joven escriba[33]. El rey ordenó que estas estatuas fueran colocadas en Karnak. Han de haber estado en un antepatio del templo, quizás enfrente del tercer pilono recién acabado, que entonces formaba el frente occidental del templo. Resaltaban la gran posición del hombre como escriba real, si bien enumeraban los otros cargos importantes que había ocupado hacia el final de su carrera. Fue un escriba sabio reverenciado en tiempos posteriores, y estas estatuas pretendían servir como intermediarias para las peticiones de los devotos que no tenían acceso directo a la imagen de Amón. Es evidente que el término arquitecto no es lo suficientemente amplio para abarcar las actividades de este hombre. En Soleb se le muestra tomando parte en ceremonias del primer Heb-Sed y le fue permitido —un honor desconocido— construir un templo funerario para sí detrás del perteneciente al rey.

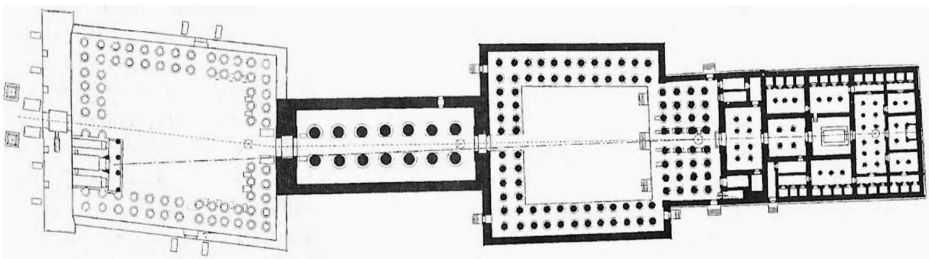
En el templo de Luxor encontramos conservado un edificio casi completo que se había planeado como una estructura compacta, dispuesta regularmente sobre un largo eje. Aquí, por primera vez, se establece un plano [268] que es casi el que conocemos de edificios posteriores como el templo mortuorio de Ramsés III de Medinet Habu, el templo de Jonsu en Karnak y el templo de Edfú. En todos estos edificios existe una progresión de un patio columnado abierto por salas que disminuyen de tamaño hasta el santuario.

También hay una serie de estancias dispuestas simétricamente alrededor del núcleo del templo interior. Sin embargo, se ha señalado que el templo de Luxor es peculiar por poseer dos santuarios de Amón y porque las estancias subsidiarias fueron ideadas para servir al culto de la estatua del dios colocada de pie en el segundo santuario contra el muro posterior del edificio. La comunicación con esta parte del templo más íntima se efectuaba mediante una única puerta en el muro oriental del primer santuario, previsto para la barca de Amón[34]. La estancia para la imagen sedente de Amón estaba precedida por una sala columnada y se hallaba tras la cámara para la barca sagrada que se llevó de Karnak en la fiesta de Opet. Originalmente la barca descansaba sobre una base entre cuatro columnas, pero al comienzo del periodo ptolemaico estas columnas fueron reemplazadas por una cámara de granito para la barca y una puerta que abría a la sala de detrás.

Las despensas recorrían los muros laterales del templo interior y deben de haberse utilizado en conexión con las ceremonias de alimentación y vestido de la estatua. La septentrional de las dos estatuas con tres columnas, al este de la antecámara para el santuario de la barca, estaba decorada con una serie de relieves que narraban el nacimiento divino de Amenhotep III[35], del mismo modo que Hatshepsut había mostrado que era hija de Amón en Deir el Bahari. Hay dos entradas laterales abiertas a las salas que preceden al santuario de la barca para facilitar el movimiento, una vez que la procesión había llevado la barca a su lugar de descanso por el pasillo central. La mayor de estas salas da directamente al patio, empleando las mismas columnas de haces de papiros con capiteles de capullos que continúan alrededor del patio [269]. El efectivo equilibrio entre los amplios espacios abiertos y la masa arquitectónica de las enormes columnas, con su maravilloso juego de luz y sombra, hace que éste sea quizás el más bello empleo de la columna papiriforme en todo Egipto. Los arquitectos de los templos funerarios de la orilla occidental habían venido experimentado con el uso de los patios columnados desde la época de Hatshepsut. Su estado ruinoso hace difícil rastrear cualquier desarrollo, pero al menos queda claro que en Luxor se produce un efecto más rico que en el templo de Tutmosis IV, mediante la reducción a dos de las hileras de columnas alrededor del patio y manteniendo sólo la profundidad de cuatro en la sala hipóstila de detrás.

Amenhotep III añadió frente al acceso al patio un gran vestíbulo de entrada o camino procesional, con siete pares de enormes co-

267. Amenhotep, hijo de Hapu. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*



268 y 269. Templo de Luxor, plano y patio. XVIII dinastía.

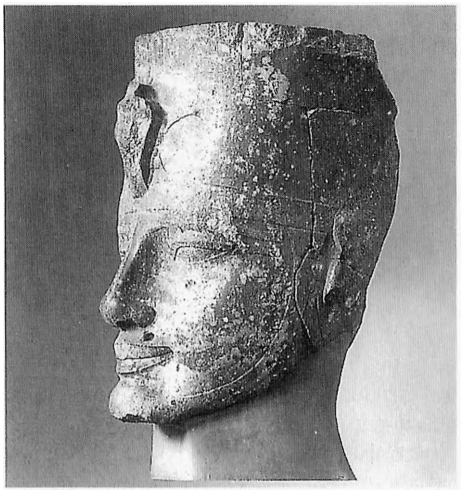
lumnas con capiteles de papiros abiertos (campaniformes). Los muros frontales que formaban esta entrada fueron colocados ligeramente oblicuos, de modo que el patio y el pilono añadido después por Ramsés II no están alineados con el eje del templo más antiguo. Los muros laterales de este largo vestíbulo fueron decorados por Tutanjamón con animadas escenas que representaban la festividad de Opet y el avance de Amón por el Nilo de Karnak a Luxor[36]. Un vestíbulo menor de este tipo (o porche), con sólo dos pares de columnas, se situaba frente al pilono que había ante el templo de Soleb. Esta magnífica estructura, como el templo mortuorio del rey en Tebas occidental, parece haber sido construida avanzado el reinado y probablemente en conexión con el festival de Sed del año trigésimo, ya que se representan escenas de esta ceremonia en sus muros. Según

se ha conservado, tiene 122 m de largo, en comparación con los 190 m de longitud del templo de Luxor, pero está incompleto, pues no se conserva prácticamente nada del santuario de detrás. Se extiende en la margen occidental del río, al norte de la Tercera Catarata. Los planos de Cailliaud y Lepsius no coinciden en la mal conservada sucesión de patios y salas columnadas, pero en una de ellas se utilizaron columnas palmiformes en lugar de las más comunes de haces de papiros[37]. Como en el templo mortuorio, ha sobrevivido una cantidad considerable de escultura, que en su mayoría se alineaba por el camino que conducía al templo. Parte de ésta, incluidas las esfinges con cabeza de carnero, uno de los dioses halcones, la serpiente ureus, Serqet, y los famosos leones de granito del British Museum, se la llevaron los reyes cusitas para decorar el templo de Amón de Gebel Barkal[38]. Los leones de Prudhoe son un ejemplo a gran escala de la postura inusual con la cabeza girada hacia el observador y las zarpas cruzadas que va a encontrarse en la tapa de una vasija de la tumba de Tutanjamón (que completaba uno de los leones de Soleb) y en una pintura ramésida [343, 344].

Ahora vemos el templo de Luxor con la adición de un antepatio columnado, erigido por Ramsés II, y un pilono frontal sobre el que está tallada una de las famosas representaciones de su batalla de Kadesh. Otras escenas de sus guerras sirias se continúan por el muro exterior occidental del templo. Frente al pilono se yergue uno de los obeliscos de Ramsés II [354]. Su compañero se encuentra ahora en la Place de la Concorde de París.

Sólo los Colosos de Memnon siguen dominando la llanura tebana para marcar el lugar del templo mortuorio de Amenhotep III. Estas dos grandes figuras sedentes tenían al menos 19,5 m de altura y su mero tamaño es una indicación de la grandeza desvanecida de este gran edificio. Aún podía verse algo de la estructura en la primera mitad del siglo XIX y sus ruinas fueron alteradas en busca de la escultura que ahora se encuentra en el British Museum y otras varias colecciones de Europa[39]. El mapa impreso por sir John Gardiner Wilkinson en 1835 como *Topographical Survey of Thebes* muestra la posición de las columnas de una sala hipóstila mayor y menor en el montículo de escombros conocido como Kom el Heitan, que se extiende por el borde occidental de los cultivos a medio camino aproximadamente entre el Rameseum y Medinet Habu. También podrían verse otras piedras entre el montículo y los colosos. Sin duda, había una larga avenida de estatuas, pero ahora es imposible adivinar qué otras estructuras se levantaban en este espacio interpuesto de más de 305 m. Quedaba poco que pudiera compensar la excavación sistemática cuando sir Flinders Petrie publicó su *Six Theban Temples* en 1896, pero el sitio continuó produciendo alguna pieza ocasional de escultura o una inscripción. El grupo sedente en piedra caliza (de 7 m de altura) de Amenhotep III, Tiy y tres hijas del Museo de El Cairo deja claro que este templo constituyó un punto culminante en el gusto por el edificio ostentoso que había ido aumentando en la XVIII dinastía. Se ha reconstruido a partir de las piezas encontradas por Daressy en las proximidades de Medinet Habu y debe de haber adornado la aproximación al templo, en la parte meridional, donde había una carretera que conducía al palacio de Amenhotep III[40].

Algunas de las esculturas del templo mortuorio, como la figura sedente del British Museum[41] u otras que parecen haber sido idénticas a las estatuas de Sejmet con cabeza de leona con las que el rey llenó su templo de Mut en Karnak[42], representan una evolución perfectamente convencional del estilo de la primera parte de la dinastía. Hay cierta reminiscencia de los rasgos bastante pesados de algunos de los rostros de Amenhotep II. Se resalta el volumen y la solidez, que reemplazan la fortaleza nervuda de la época tut-



270. Amenhotep III. Cabeza procedente de Tebas. XVIII dinastía. *Londres, British Museum.*

mósida y apenas se sugiere la delicadeza de las cabezas más jóvenes de Amenhotep hijo de Hapu o el intento de individualización en su retrato como anciano [267]. Sin embargo, hay otras cabezas —las más asombrosas de las cuales se guardan en el British Museum [270] y en Boston[43]— donde se aprecia de inmediato una marcada estilización nueva de los planos faciales. Están talladas en cuarcita moteada de marrón (denominada con frecuencia cuarcita dura) y probablemente proceden del templo mortuorio, si bien la pieza de Boston (51,2 cm de altura) procede de una estatua menor que la otra (116,8 cm). La áspera unión de los planos faciales con sus curvas pronunciadas, el toque exótico prestado por los ojos rasgados y los labios carnosos, elevados en los extremos de la boca, comienzan a sugerir algo de esa cualidad que nos sobresalta tanto en los primeros colosos de Amenhotep IV [294, 295].

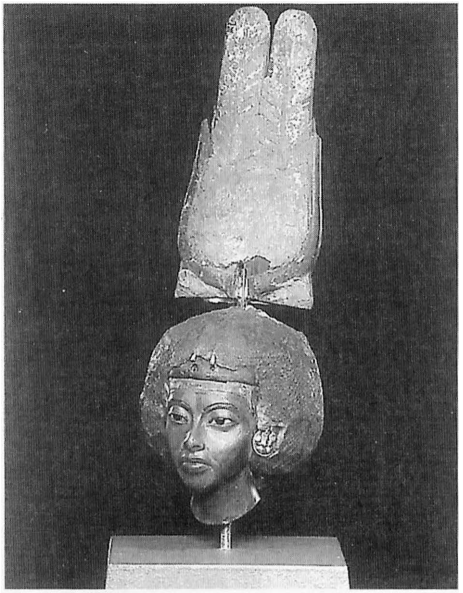
Dos figuras erguidas sin cabeza de granito negro, un poco más grandes del tamaño na-

271. Amenhotep III. Estatuilla de ébano procedente de Tebas. XVIII dinastía. *Museo de Brooklyn.*

tural, que sin duda provenían del templo mortuorio, y una estatua pequeña, también sin cabeza, presentan al rey de un modo nuevo. Se trata aquí de la suave y gruesa forma de debajo de una larga túnica con mangas y de la languidez de la postura, con las manos enlazadas ante el cuerpo[44]. Se aprecia la misma sugerencia de indolencia relajada que aparece en la estela de Amarna, donde se muestra a Amenhotep sentado a una mesa de alimentos con el brazo rodeando los hombros de la reina Tiy [317]. Aunque suele explicarse que este relieve representa al rey como un anciano enfermo y cansado, no hay indicios de la edad en el rostro. El rey sólo parece más gordo e indiferente que en su hermosa figurilla de ébano del Museo de Brooklyn [271]. La inscripción de la base de esta estatuilla llama al rey «Señor de los festivales en la Casa del Regocijo»[45], lo cual parecería indicar que al menos su segundo Heb-Sed del año trigésimo cuarto se había celebrado en la sala del festival de su palacio de Tebas occidental que llevaba este nombre. Así pues, era un hombre anciano próximo al final de su reinado. Al mirar esta hermosa pieza nos vienen a la memoria las figuras juveniles de Amenhotep hijo de Apu, que había alcanzado una edad anciana cuando se realizaron. El delicado modelado de la pequeña talla de madera, que tiene una altura de 27,9 cm, insinúa la corpulencia de las figuras de piedra sin subrayarla. Podría compararse con otra figurilla de madera, la de la cantante Mi [272], del Museo de Brooklyn. El artista ha prestado una atención especial a la cabeza, con su elaborada peluca, y ha ahusado las extremidades bajo el pegado vestido de material ligero. Se hizo resaltar la madera oscura con el oro de los pendientes, el brazalete y el collar, perdido por completo ahora este último.

El rostro redondo y rollizo del rey presenta un decidido contraste con las grandes cabezas, aunque va a encontrarse algo semejante a sus planos unidos abruptamente en

272. La cantante Mi. Estatuilla de madera. XVIII dinastía. *Museo de Brooklyn.*



273. Tiy. Cabeza de ébano procedente de Gurob. XVIII dinastía. *Museo de Berlín.*

274. Funcionario. Estatua de madera. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

una cabeza de ébano algo mayor de la colección de Berlín que se ha atribuido a la reina Tiy [273]. Al igual que otros cuantos pequeños objetos preciosos de finales de la XVIII dinastía, ésta parece proceder de una residencia real del norte en Gurob, cerca de la entrada al Fayum[46]. Los ojos y cejas estaban incrustados, como en el caso de la estatuilla de su esposo, y eran de cristal opaco. Como en el caso de su falda dorada y los detalles de la corona azul, se han utilizado materiales preciosos para los accesorios. El pendiente es de oro y lapislázuli y el tocado se ha alterado por una cubierta de yeso y lino en la que se habían colocado muy juntas cuentecillas azules. Esta lujosa combinación de materiales caros está en consonancia con la espléndida decoración del mobiliario y los pequeños objetos ornamentales del periodo. Sin embargo, pese a la escala tan pequeña de estas tallas de madera [274], vemos que hay en ellas, como en el rostro avejentado de Amenhotep hijo de Hapu [267], un intento de individualidad en el retrato de un tipo que encontramos en los Reinos Antiguo y Medio, pero que hasta ahora no había aparecido en la XVIII dinastía. Aunque los escultores de Amarna emplean profundos surcos de la nariz a los extremos de los labios carnosos y una pronunciada hendidura de la frente a los ojos rasgados de pesados párpados, se combinan en la estructura del rostro de Tiy para producir la impresión de un individuo que al mismo tiempo guarda afinidad con las demás representaciones de la reina[47].

El rostro de la estatuilla de Brooklyn del rey sugiere los rasgos reales que constituían la base del tipo facial de las esculturas grandes y los relieves. Presenta un parecido con-

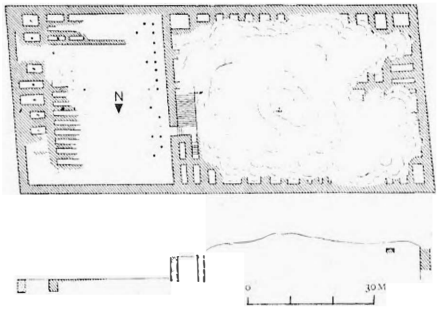
siderable con una cabeza de yeso de tamaño natural [321, 322] procedente del taller del escultor Tutmosis de Tell Amarna, que ha sido identificada como Amenhotep III[48]. Pese a los problemas presentados por el grupo de modelos de escultor con los que fue encontrada, se tiende a creer que este rostro presenta un parecido con ese rey. Como en el caso de varias otras piezas de este grupo, es como si se hubiera realizado con un molde tomado de una estatua, pero no han sobrevivido estatuas de finales de la XVIII dinastía que presenten las cualidades naturales de los vaciados en yeso procedentes de Amarna [321-324]. Se ha sostenido tras un minucioso examen de las piezas de Berlín que las cabezas modeladas en arcilla constituían la base de los vaciados, si bien algunas de ellas parecen máscaras de muerte, y se llegó a mantener que podían haberse hecho a partir de impresiones tomadas del rostro de una persona viva o muerta[49]. Si se asume que esta cabeza particular es un vaciado de un modelo en arcilla, podría haber servido de guía para la realización de las estatuas de Amenhotep III que se representan en el vigésimo año del reinado de Ajenatón erguidas entre las columnas de un patio en un edificio llamado el Parasol de Tiy[50] y que parece que se erigió en honor a la visita a Amarna de la madre de Ajenatón. No parece representar al rey en sus últimos años[51] y puede que se haya guardado durante cierto tiempo, con lo cual se suscita la cuestión de si tales modelos ya se habían utilizado para la escultura bajo Amenhotep III.

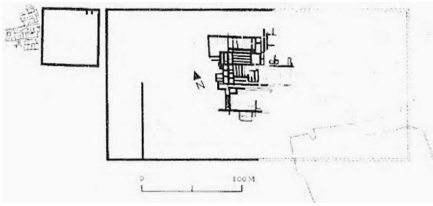
CAPÍTULO 15

EL PALACIO DE AMENHOTEP III Y LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA DEL REINO NUEVO

Hemos visto que era imposible obtener una idea clara de la arquitectura doméstica del Reino Antiguo mediante las pocas plantas de edificios bien conservadas, que en general tenían que ver con la administración de los cementerios, y mediante las pinturas muy esquematizadas de los muros de las tumbas. Para el Reino Medio, el material era más abundante, pues contaba con el sitio muy instructivo del pueblo de Kahum, al servicio de la pirámide de Sesostris II en Lahun en la XII dinastía, complementado por el material procedente de los fuertes de las cataratas. Las maquetas de los edificios son de mucha ayuda, al igual que el hecho de que los artistas del Reino Medio comenzaran a hacer un uso más variado de los detalles arquitectónicos para acompañar a los grupos de figuras en sus escenas murales. Esta expansión gradual de los accesorios escénicos cobró impulso en el Reino Nuevo, cuando encontramos intentos notables de retratar la arquitectura y su emplazamiento físico. Pese a lo difícil que puede resultar comprender para la mente moderna, como es el caso de las muchas representaciones del palacio real y los templos de Tell Amarna que han resultado tan enigmáticos cuando se compara rasgo por rasgo con los restos excavados reales de esos edificios, es un gran paso en los intentos de registro de un pueblo extraordinariamente observador, y nos proporciona un cuadro incomparablemente rico del modo como vivían.

Por primera vez, en la dinastía XVIII podemos examinar las estructuras auténticas en las que vivía la familia real. En Tebas podemos admirar el dormitorio bellamente decorado de Amenhotep III o ver cómo en Amarna, en Egipto central, se estableció la residencia oficial de Ajenatón en relación con una ciudad. En el pequeño sitio conocido como Deir el Ballas, al borde del desierto occidental, al otro lado del río desde la importante ciudad de Coptos, a unos 48 km al norte de Tebas y apenas 10 km desde Denderah, había dos palacios de un tipo desconocido [275, 276]. Ambos han conservado los cimientos de una elevada estructura central, acompañada de patios columnados en un nivel inferior. El efecto producido es el de una torre o torreón. El palacio septrentrional se extiende sobre un montículo bajo dentro de un recinto rectangular amurallado de 152 m de anchura y probablemente el doble de largo. El edificio meridional ocupa un área de 99 × 43 m sobre la cima de un elevado saliente de los cerros desérticos. No se encontró amurallamiento, pero los firmes cimientos dan aún más la impresión de que se trata de un edificio fortificado. Una escalinata bien conservada [277] que lleva al nivel superior no tiene paralelo exacto en Egipto, aunque evoca las escaleras que dan acceso al nivel más elevado del edificio principal del pueblo de Kahum del Reino Medio, y la escalinata del palacio de Kerma. En la zona comprendida entre los dos palacios de Ballas, que distan un kilómetro aproximado, había una pequeña aldea con calles serpenteantes y varios grupos de casas a las afueras, una de las cuales se encontraba inmediatamente al oeste del palacio septentrional. Estas casas separadas correspondían sin duda al Reino Nuevo, pero la aldea era anterior, puesto que en las habitaciones de las viviendas y contra sus muros exteriores se habían





275 *(izquierda).* Deir el Ballas, palacio meridional. XVIII dinastía. Plano y sección.

276 *(arriba).* Deir el Ballas, palacio septentrional. XVIII dinastía. Plano.

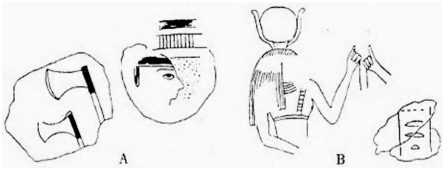
excavado las sepulturas de un cementerio de la primera parte de la XVIII dinastía. Los enterramientos estaban acompañados por escarabeos de reyes y otras personas bien conocidas del reinado de Amosis hasta al menos el de Tutmosis III[1]. En el palacio septentrional se encontró una jarra sellada del rey Amosis, y cuesta evitar la impresión de que ahí había un asentamiento que tuvo un periodo de ocupación particularmente importante en la primera mitad de la XVIII dinastía y que perdió preponderancia en la época de Amenhotep III.

Los registros de las excavaciones de Deir el Ballas dejan sin responder muchas preguntas. Sin embargo, la ingente estructura

277. Deir el Ballas, palacio meridional, escalinata. XVIII dinastía.

del palacio meridional es asombrosamente impresionante [275]. Su amplia escalinata, flanqueada por otra secundaria menor, asciende desde el nivel inferior de la parte oriental del edificio, que a primera vista podría parecer un gran patio casi cuadrado. Sin embargo, era una sala con el techo sostenido por columnas situadas muy cerca unas de otras, presumiblemente de madera, sobre basas redondas de piedra. Están mejor conservadas en el lateral occidental, pero otras seguían en su posición más al este y descansaban sobre un suelo de barro parece que extendido sobre una serie de compartimentos de cimentación de ladrillo, dentro de un espeso muro de contención que recordaba el sistema de esos mismos compartimentos que sostenía el piso superior del edificio. Se verá por la sección de la estructura que el muro exterior se había desgastado hasta el nivel del suelo, así que no puede determinarse nada sobre las entradas a esta sala. Puede que la parte superior del edificio formara una plataforma sobre la que se erigían varios edificios menores, si bien es más probable que hubiera una serie de estancias dentro de un espeso muro externo, quizás en varios pisos. Se observará que la escalinata secundaria del sur no llega tan arriba como la principal, pero puede que se convirtiera en un cañón de escalera hasta alcanzar el mismo nivel. Debe destacarse la naturaleza única de un amplio tramo de escalones utilizados con fines monumentales. La escalinata egipcia es puramente utilitaria y por lo general estrecha, acoplada al plano sin ningún pensamiento aparente del efecto que pudiera producir. Aquí conserva algo de este carácter, ya que se accede al cañón de escalera en ángulo recto unos cuantos escalones arriba, en una entrada bastante estrecha, mientras que el estrecho tramo de escalera secundario vuelve a echar a perder el aspecto imponente del amplio tramo que ha de haber quedado oculto cuando se conservaba el muro externo.

La erosión de las pendientes externas del bajo montículo sobre el que se erguía el palacio septentrional impidió la recuperación de todo el plano y dejó sólo la base de los muros de algunas de la estancias exteriores, de modo que la posición de las puertas no se determinó [276]. Sin embargo, vuelve a aparecer la utilización de grandes salas con los techos sostenidos por muchas columnas sobre basas de piedra, agrupadas en torno a un bloque central casi cuadrado de largos compartimentos desconectados. Los muros se conservaron hasta una altura considerable y se recuperaron restos de techado de madera y algunos elementos de un piso superior. Las pruebas se vieron complicadas por la existencia de unos restos romanos muy deteriorados en el nivel más elevado. La impresión del excavador fue que se trataba de una estructura de torre que se alzaba sobre los muros circundantes, pero que los compartimentos no se llenaron como cimientos, pues estaban techados con madera, y podrían haber sido algún tipo de depósito o sótano. Si así fuera, es difícil apreciar cómo se accedía a ellos. El sistema de entrada del sur está bastante claro, pero puesto que se encuentra muy lejos del muro del recinto exterior, en el que no se han conservado puertas, su conexión con éste es oscura. En el corredor norte-sur pavimentado, que parece introducir a esta entrada meridional, se recuperaron unos miserables vestigios de pintura mural que sin embargo invocan algo del espíritu bélico de comienzos de la XVIII dinastía. En los registros sólo se esbozaron dos fragmentos con la cabeza de una figura masculina y un par de hachas de guerra, pero sugieren una representación de la guardia del palacio y parece una decoración muy apropiada para dicho edificio [278A]. Al menos pueden añadirse a las escasas pruebas de la decoración de los edificios seculares egipcios, al igual que un fragmento de una diosa sedente, que sin duda se hallaba frente a otra figura similar, procedente de una casa privada al oeste del



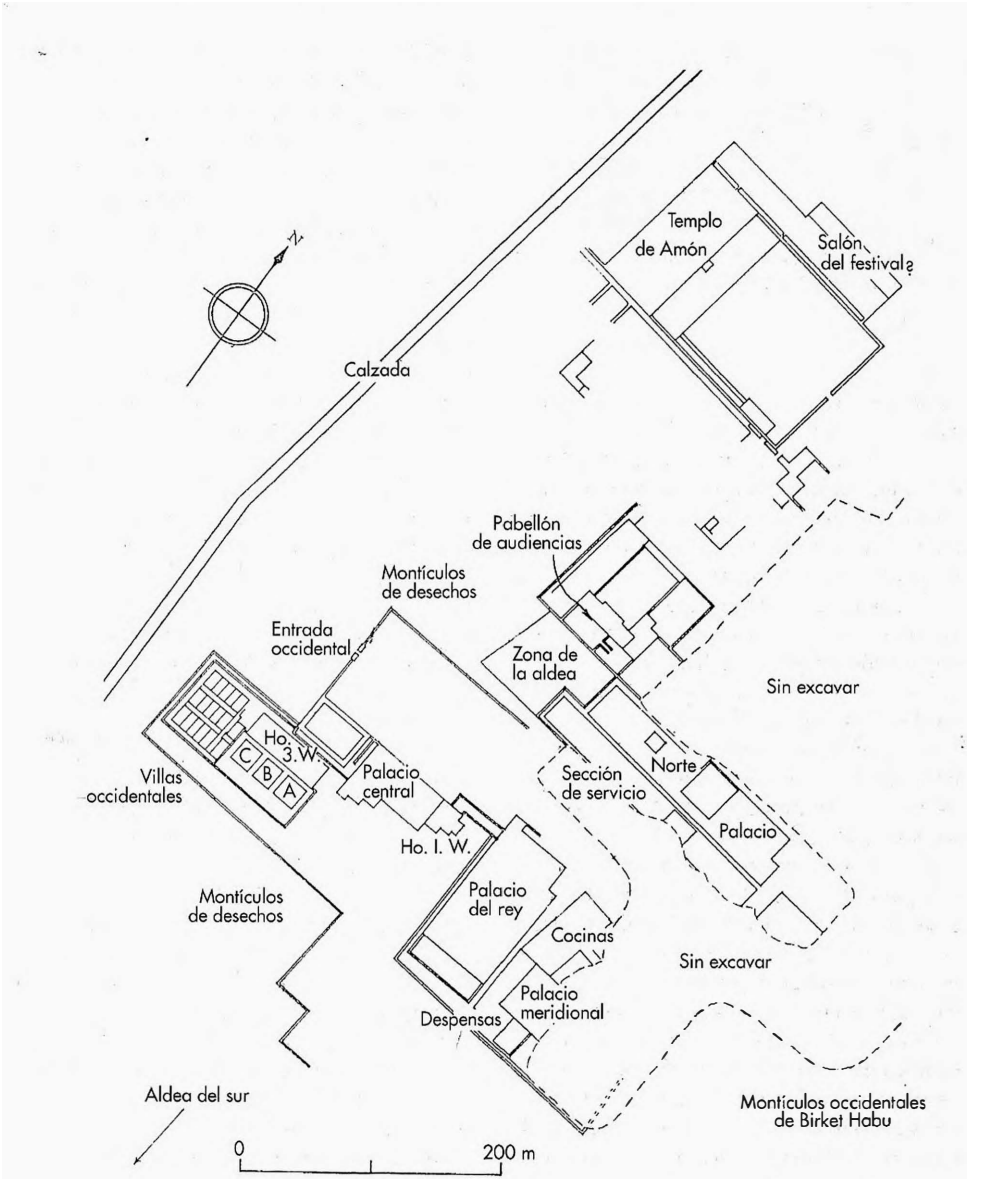
278. Deir el Ballas, pinturas. A) palacio septentrional; B) casa particular. XVIII dinastía.

palacio [278B]. Es una pena que la erosión sufrida por estas casas del Reino Nuevo de Deir el Ballas haga sus plantas tan difíciles de entender según fueron registradas. Son mayores y su disposición es más elaborada que las casas simples de la aldea anterior, que han de haber sido habitadas por gente como la que vivía en el barrio obrero de Kahun. Las viviendas del Reino Nuevo presentan una disposición irregular de habitaciones que se parece poco al compacto planteamiento tripartito de la casa de Amarna.

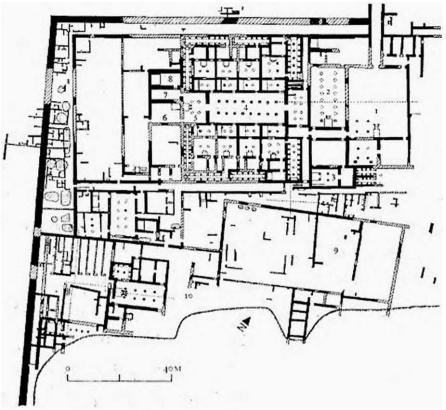
Estos edificios de Deir el Ballas son muy intrigantes y no es fácil sugerir su propósito. Se puede conjeturar que el edificio meridional sobre el cerro quizás ya se alzara en el Reino Medio para dominar la carretera junto a la parte del río de Denderah, en el importante distrito de Denderah-Coptos. La residencia amurallada que hizo crecer un pequeño pueblo podría haber sido una expansión de esta instalación menor, pero los restos presentes en ambos sitios sugieren una ocupación simultánea a comienzos del Reino Nuevo y, según prueban los escasos datos disponibles en la actualidad, parecen formar parte de la expansión tebana que acompañó a la guerra ganada contra los hicsos. Es posible que pueda conectarse con las actividades constructoras de Amosis y Amenhotep I, de nuevo mal conservadas, más al norte en Abidos.

El panorama cambia por completo cuando pasamos a los fascinantes ejemplos de la arquitectura doméstica de la XVIII dinastía exhibida en el palacio de Amenhotep III de Tebas y Tell el Amarna, la nueva capital fundada por su hijo Amenhotep IV (Ajenatón). Es cierto que volvemos a enfrentarnos al problema de la erosión, que sólo deja plantas para su estudio, pero la minuciosa y prolongada excavación ha recuperado innumerables vestigios preciosos de detalles estructurales y decoración, si bien hay que encarar los peligros que conllevan los registros, publicados incompletos. Las fuertes lluvias ocasionales del Alto Egipto han desgastado los bajos muros de ladrillo de los débiles contornos de las estructuras, que ahora se asemejan a lo que aparecía en los planos del siglo XIX de Wilkinson y Lepsius más que los edificios recién excavados. Hoy el raro visitante de Amarna suele desilusionarse por lo poco que puede verse. Hasta al ojo acostumbrado le resulta difícil comprender los vestigios de edificios o dominar el insensato despedazamiento de los muros de las tumbas, donde el tiempo también ha causado que gran parte del revestimiento de yeso se haya caído y desaparecido todo el color. No obstante, aún perdura la belleza salvaje de la desolada llanura arenosa, con los cerros rodeándola y la estrecha franja de tierra verde cultivada a lo largo del río.

Aún menos de los visitantes de Tebas se desvían hacia el sur del templo frecuentado por los turistas de Ramsés III en Medina Habu, para ver el lugar del palacio de Amenhotep III. Si lo hacen, probablemente se sentirán atraídos no por los débiles contornos de los edificios palaciegos, sino por los enormes montículos arrojados de un lago de más de 3 km de largo. Por fortuna, como en el caso de Amarna, los planos, dibujos y otros registros, así como los elementos reales de decoración y objetos recuperados en la excavación, nos proporcionan una impresión adecuada de estos edificios. Es más, por azares de la conservación, fue posible fotografiar pinturas caídas del cielo raso en conjunción con los restos existentes de algunas



279. Malkata, palacio de Amenhotep III. XVIII dinastía. Plano general.



280. Malkata, palacio del rey y palacio meridional. XVIII dinastía. Plano.

de las habitaciones, para dar una impresión más inmediata de la naturaleza de la estructura y su decoración de lo que parece haber sido posible en Amarna, donde se ha de transmitir mucho mediante dibujos restaurados. Por desgracia, se había trabajado bastante en ambos sitios antes de que se hubiera convertido en regla general realizar un completo informe fotográfico[2]. La breve descripción de Daressy de la parte del palacio principal del rey, que investigó a grandes rasgos, no es fácil de correlacionar con las descripciones e ilustraciones aportadas por Tytus o con los registros más completos realizados después.

El lugar se llama Malkata y todo el grupo está formado por varios grandes edificios irregulares frente a enormes patios o terrenos para desfiles, que se extienden casi un kilómetro sobre la orilla occidental del lago, que ahora se llama Birket Habu [279][3]. Se encuentra a algo más de un kilómetro al sudoeste del templo funerario de Amenhotep III y debe de haber estado conectado con él mediante una carretera y probablemente otras estructuras. Todo lo que queda ahora es una calzada que bordea el palacio por el oeste, sobre la cual pasa la ruta moderna a Erment. Había una entrada desde esta calzada por una puerta occidental al gran patio que lindaba con las principales estancias del palacio, así como con varios edificios administrativos [279]. La parte oriental del recinto, entre el palacio del rey, que formaba la principal estructura en el centro del lateral sur, y los grandes montículos arrojados en la construcción del lago, está muy deteriorada y se encuentra invadida por los cultivos. Por lo tanto, poco puede determinarse de esta fachada del lago o sus entradas. Causa admiración que los constructores pudieran manejar estos antiestéticos terraplenes de tierra, que incluso ahora se yerguen a una considerable altura como pequeñas colinas.

Muchas marcas de jarras muestran que la estructura a la que se hace referencia como el palacio del rey [280] debió de haberse construido en fecha tan temprana como el año octavo del reinado de Amenhotep III. En el extremo septentrional del sitio había una capilla dedicada a Amón y los edificios posteriores que la acompañaban. Cerca de la entrada del lugar había un enorme pabellón de audiencias. Al sur de éste y dispuestos alrededor del gran patio se encontraban los bloques de edificios que formaban cuatro palacios con cierta relación entre sí: el palacio septentrional, el palacio meridional, el palacio del rey y el palacio central. Adyacentes al último y a la entrada occidental, en el extremo sudoccidental del recinto, había una serie de casas agrupadas en torno a una vivienda mayor. Parece que albergaban al visir y que servían de residencias y oficinas para otros altos funcionarios. En medio de esta extensión, por fuera de lugar que parezca, se encontraba una «zona de aldea» constituida por pequeñas viviendas para los obreros de palacio, entre el terreno para desfiles o gran patio y el pabellón de audiencias, colindando con el extremo occidental del palacio septentrional. Otra aldea semejante se extendía

más allá de los montículos de desechos, junto al muro sur del recinto.

Se ha sugerido que el palacio meridional (10) (esquina inferior derecha [280]) puede que perteneciera a la reina Tiy. Sólo se ha excavado parcialmente debido a la invasión de los cultivos por el este, pero repite a escala menor la sala con pilares, el estrado para el trono y las estancias circundantes para el harén del palacio del rey. Aposentos similares se encontraron en la parte central del largo y estrecho palacio septentrional. La franja sur de ese edificio está compuesta por una larga serie de estancias para los sirvientes, circundadas por un corredor. Cabría esperar que estuvieran conectadas con el palacio del rey mediante un ala que recorriera la parte oriental del gran patio, para formar una fachada frente a la entrada occidental. Pero no se conserva nada y, en lugar de una monumental entrada a las salas de audiencias de ese palacio, el principal acceso lo constituye un amplio corredor que se dirige hacia oriente desde el palacio central [279, 280].

Se busca en vano un plano organizado del conjunto de este vasto montón irregular. Cualquiera que conozca el antiguo palacio otomano de Sarai Point en Estambul se acordará de su sucesión de patios de altos muros, la maraña laberíntica de las estancias del harén y los diversos quioscos colocados casi al azar en los jardines. Se hizo un uso muy limitado de la piedra para basas de columnas, umbrales de puertas y solados de baños. La construcción era de adobe, con columnas y vigas de techo de madera. Sin duda, en este uso de madera y ladrillo, Amenhotep II seguía una tradición establecida en la arquitectura doméstica. El empleo profuso de la piedra por parte de su hijo en los aposentos estatales del palacio de Amarna parece haber sido una innovación. Es posible que Ajenatón intentara fortalecer su recién adoptada postura política y religiosa mediante un esfuerzo excepcional para rodear su persona de esplendor. El palacio central de Amarna sigue líneas más monumentales, con una sorprendente sucesión de compartimentos estatales sobre un plano estrictamente simétrico [311]. El palacio septentrional [305] también muestra esta aplicación de regularidad formal a gran escala. Aún más que en el caso del palacio principal de la ciudad, da la impresión de haber sido construido todo a la vez, según un plano preconcebido. Es de esperar que ello produjera una regularidad equilibrada de rasgos en la arquitectura doméstica, como sucedió en los templos y tumbas, y también, como hemos visto, en las casas del Reino Medio de Kahun, que fueron edificadas como parte de un proyecto. Cabe afirmar lo mismo de Amarna, donde el uso de un grupo de contratistas supuso que los planos de las casas presentaran una marcada similitud. En el palacio de Amenhotep III se repiten ciertos rasgos básicos de un edificio a otro, pero no se había desarrollado un proyecto fijo para la agrupación de las distintas unidades, que crecieron a la aventura durante un periodo de años. Los elementos separados nos proporcionan los primeros ejemplos reconocibles de las secciones donde se vivía y los departamentos estatales del Nuevo Reino. Vuelven a encontrarse en Amarna, en Gurob y en los pequeños palacios unidos a los templos funerarios de la XIX y XX dinastías, así como en el palacio de Merenptah de Menfis[4].

Las estancias donde se vivía se conservan mejor en el palacio de Malkata que en Amarna, salvo en el caso de los edificios separados denominados la Finca Real. Ni siquiera en los aposentos del harén de Amarna se pueden encontrar las habitaciones en las que se muestra pasando el tiempo a las damas de la casa en las pinturas de las tumbas [313], que se parecen tanto al conjunto de habitaciones dispuestas en torno a la sala columnada (4) del harén de Malkarta [280]. La casa de la Finca Real de Amarna apenas es algo más que una edición muy grande de una de las viviendas privadas y es fácil ima-

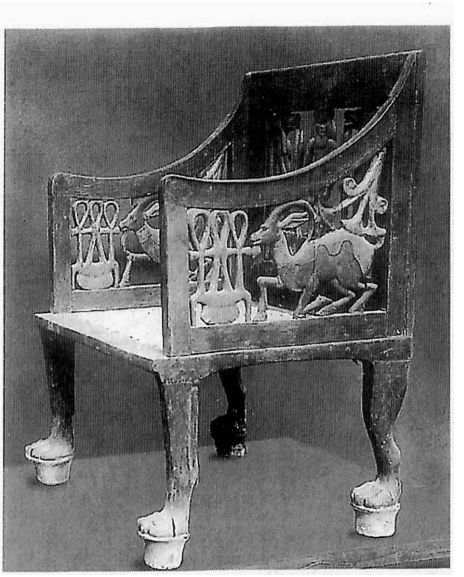
ginar al rey compartiéndola con su esposa e hijas con la misma sencillez con que se le muestra en las numerosas representaciones de su vida familiar. Esta estrecha relación personal refleja la estima y camaradería mutuas que los padres de Ajenatón, Amenhotep III y Tiy, parecen haber compartido. Por otra parte, las cartas de Amarna ponen de manifiesto que ambos reyes contrajeron matrimonio con damas extranjeras. Estas mujeres, y sin duda alguna otras, deben de haberse alojado con una pompa considerable en uno de los edificios de Malkata y en Amarna en el harén del palacio oficial, o en alguna parte del edificio que no se ha descubierto. En Tebas, la más importante de estas damas puede que ocupara el conjunto de habitaciones situadas en torno al largo salón columnado del palacio del rey [280]. Esta sección de la estructura se conecta con las partes más públicas del edificio mediante una única entrada. En la zona posterior contiene los aposentos privados del rey. Quizás la reina Tiy se alojara en el único conjunto de habitaciones menos suntuoso cercano al primitivo palacio meridional.

Las cartas de Amarna proporcionan dos referencias intrigantes a las mujeres de esta casa. En un caso, Amenhotep III silencia una queja del rey casita de Babilonia al señalar[5] que cuando la princesa babilónica apareció, alineada con el resto de las esposas de Amenhotep, los mensajeros que Kadashman Enlil había enviado para comprobar cómo se encontraba su hija no la conocían lo suficiente como para reconocerla. De nuevo, Tushratta de Mitanni[6], al escribir a Ajenatón, le cuenta lo complacido que estaba Amenhotep III con su matrimonio con la princesa mitannica Tadujepa. Hicieron que los mensajeros de su padre entraran al edificio que conducía hasta Tadujepa, donde dejaron presentes y a su vez fueron recompensados con el oro que Amenhotep había dado a la princesa para que lo distribuyera. Nos gustaría pensar que esto tenía lugar en uno de los diversos vestíbulos para audiencias próximos a los aposentos privados en el plano [280]. En vista del tamaño del grupo de Malkata, es bastante improbable que Amenhotep III tuviera otra residencia semejante en Tebas, si bien deben de haber existido allí palacios más antiguos pertenecientes a sus predecesores.

Había dos de estos grandes salones para audiencias (1, 2) y otro menor (3) en el extremo norte del palacio del rey (extremo superior derecho del plano [280]). Cada uno contaba con una plataforma para el trono. Al mayor de los salones (1) se accedía por un amplio corredor que conducía hasta allí desde el oeste y constituía la principal entrada al palacio. Otro corredor corría derecho hacia el sur, pasando por el segundo salón de audiencias (2), hasta la antecámara columnada del gran salón (4) del harén. Un pasaje lateral situado junto a un extremo de la suite oriental de los compartimentos del harén conducía a un breve tramo de escaleras que descendían a un corredor inferior. Éste bordeaba el palacio del rey por el este y daba acceso al bloque de las cocinas (9) y al palacio meridional (10). Al este del segundo salón de audiencias había una pequeña habitación (3), a la que se accedía a través de una gran estancia y una antecámara, con cuatro columnas y la base para un trono que sin duda se utilizaba para recepciones más privadas. Esta habitación, al igual que el segundo salón de audiencias (2) y la sección del harén, había conservado buena parte de su rica decoración. El estrado de ladrillo vistosamente decorado presentaba figuras pintadas de cautivos atados en el suelo y en los peldaños[7], y estaba coronado por un dosel de madera. El espléndido efecto de estos tronos con pabellón puede imaginarse fácilmente por las pinturas de las tumbas de ese periodo [255, 256]. Una silla infantil que la princesa Sitamon utilizaba probablemente en una de las habitaciones del palacio de Malkata es una pequeña réplica del tipo de silla con brazos muy decorada que servía como trono [281].

Los muros, techos y suelos revocados de estas habitaciones de palacio estaban pintados. Los suelos estaban decorados con una gran composición, conocida mejor por uno de los salones columnados del harén del palacio central de Amarna[8]. Dichos dibujos del suelo se encontraron en Malkata en la pequeña sala de audiencias (3) y en la sala columnada del harén (4)[9]. Los principales elementos de la composición eran un rectángulo central dispuesto para representar un estanque y un amplio borde en el que crecían plantas y las aves acuáticas volaban a su alrededor. En Amarna se intercalaban figuras de novillos corriendo y saltando entre estos matorrales verdes, y había un borde exterior más formal con tiesos ramos de flores colocados entre mostradores que sostenían cuencos colmados de ofrendas. La zona central del estanque estaba cubierta de líneas ondulantes negras que indicaban el agua en la que había lirios acuáticos, peces y patos nadando. La superficie pintada del estanque se quebraba a intervalos por las basas circulares de las columnas de piedra, mientras que en Amarna una banda por el centro de la habitación (el paso principal por la habitación desde el patio del jardín hasta el siguiente salón columnado) presentaba figuras de cautivos atados como los de los peldaños de las plataformas de los tronos.

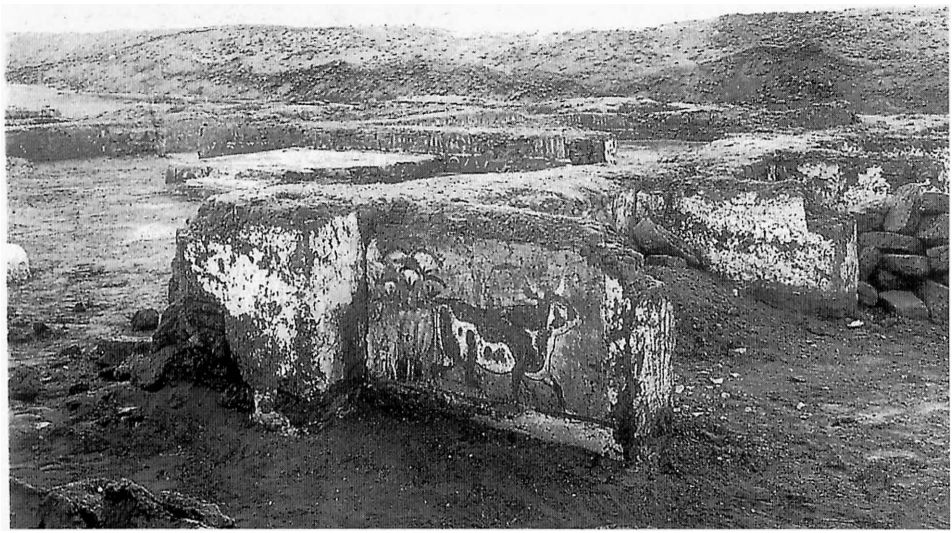
Los diversos elementos de este diseño podían combinarse de formas diferentes y utilizarse partes independientes, como se hizo con secciones de los dibujos del borde en los espacios del suelo comprendidos entre los estanques rectangulares en el recinto de Maru Atón de Amarna[10]. Estos pequeños paneles con novillos que saltan entre plantas de papiro o mostradores con cuencos de comida se utilizaron en los muros de los soportes de barro para estantes en los almacenes de los aposentos de las mujeres en Malkata [282, 283] y en los espacios de muro situados entre los compartimentos en la columnata que rodeaba el patio del jardín en el harén



281. Silla de Sitamon procedente de Malkata. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

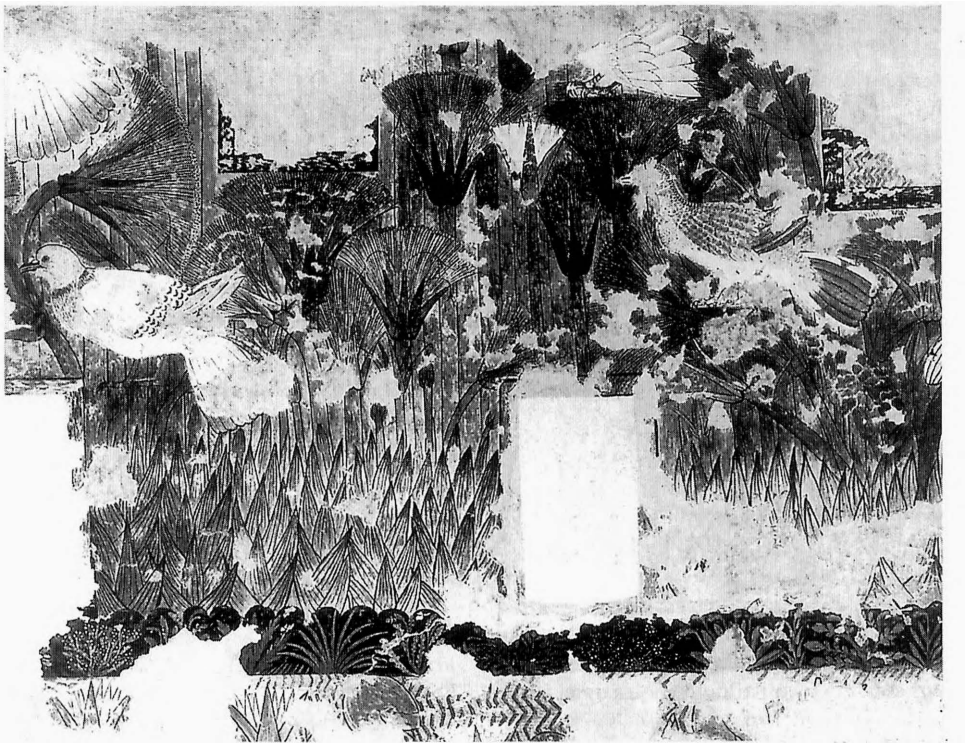
norte del palacio central de Amarna. Se emplearon motivos similares en menor escala, basados en la vida de las plantas, los animales y los insectos, en los azulejos vidriados utilizados en la decoración mural de Amarna. Sin duda, constituyen una evolución evidente de esta pintura naturalista-decorativa representada libremente, que parece haberse inventado para suelos y llevado a espacios murales menores. La omisión de figuras humanas ayuda a explicar una obra maestra por lo demás aparentemente aislada, el friso de la «habitación verde» del patio del jardín del palacio septentrional de Amarna, que hace el mismo uso de pájaros y plantas [284].

Otros elementos decorativos, como estrados, marcos de puertas y bordes florales en el remate de los muros, parecen más formales, en general, igual que las elaboradas combinaciones de plantas geométricas y formas de pájaros del cielo raso. En estos diseños de cielo raso, la línea curva predomina en espi-



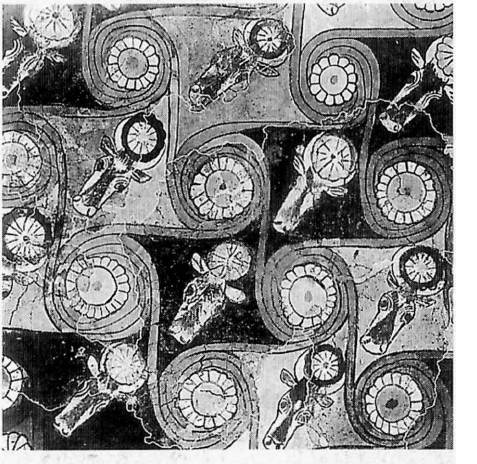
282. Palacio de Malkata, compartimentos noroccidentales del harén, vista suroeste. XVIII dinastía.

283. Palacio de Malkata, compartimentos sudoccidentales, vista norte, soporte pintado para estante. XVIII dinastía.

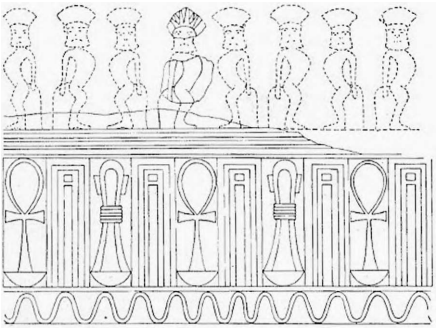


284. Amarna, palacio septentrional, pájaros en matorral de papiros. XVIII dinastía.

rales [285] y dibujos entrelazados, y surge el elemento naturalista para proporcionarnos uno de los intentos más ambiciosos por parte de un pintor egipcio de lograr una especie de efecto ilusionista en los cuerpos de las palomas que vuelan en el cielo raso de una de las habitaciones del harén [286]. Los estrados de muchas de las habitaciones poseen un empanelado de puerta falsa como el que hemos visto en la capilla de la XII dinastía de Uj-hotep III en Meir [191]. Un dibujo, por lo demás desconocido, con una banda blanca que ondula contra un fondo más oscuro, suele aparecer en la base de los muros, como en el caso de la antecámara de la pequeña sala para audiencias y el dormitorio del rey (8) [287, 288]. En el primer caso, una banda de

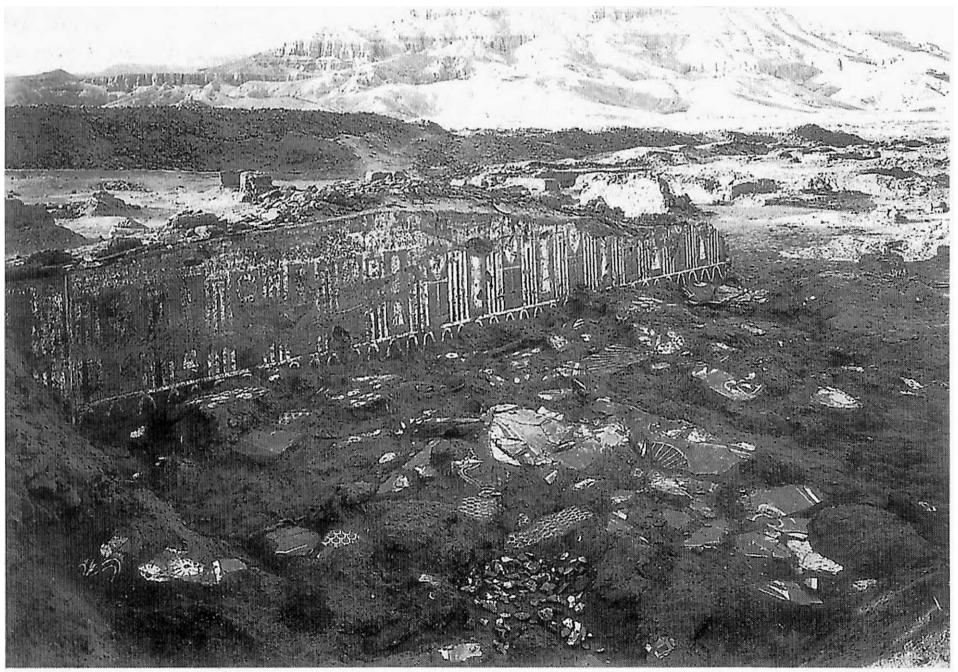


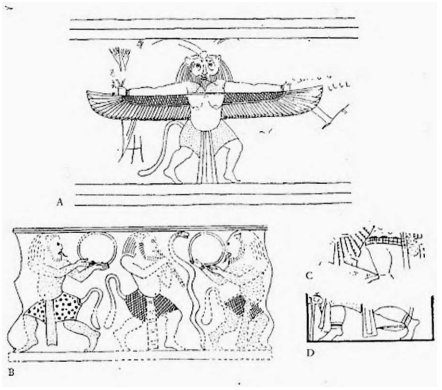
285. Palacio de Malkata, cielo raso del vestidor del rey. XVIII dinastía.



286 *(izquierda).* Palacio de Malkata, compartimentos noroccidentales del harén, cielo raso del vestidor. XVIII dinastía.

287 y 288. Palacio de Malkata, dormitorio de Amenhotep III *(arriba),* vista noroccidental *(abajo),* estrado. XVIII dinastía.



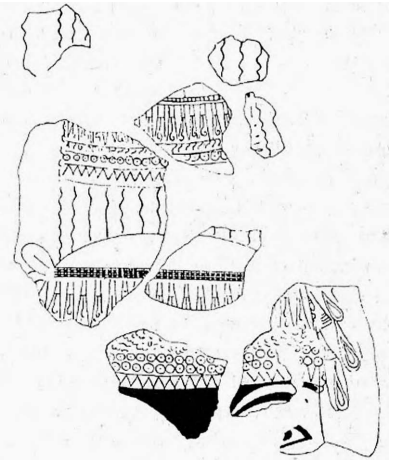


289. Deir el Medineh, figuras de Bes. XVIII dinastía.

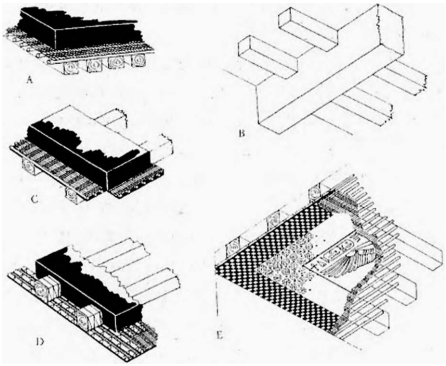
los rosetones de flores de uso tan común lo separa de un friso de figuras de Bes bailando, semejantes a las que se conocen por las pinturas murales ramésidas de la aldea de Deir el Medineh[11] [289 A, C y D] sobre una jarra pintada de la XVIII dinastía procedente de esta aldea [289B][12] y en mobiliario procedente de la tumba de los padres de la reina Tiy[13]. Figuras desnudas emparejadas de este popular dios de la casa forman también un friso en el muro occidental del dormitorio del rey, donde están colocadas sobre una serie de grandes signos amuléticos para la «vida» *(Anj)* y «protección» *(Sa),* dispuestos entre paneles de puerta falsa[14] [288]. Bes suele sostener este signo de *Sa* y con frecuencia es acompañado por otro espíritu protector de la casa, la diosa hipopótamo Thueris, quien preside el nacimiento. Aparecen juntos en la parte posterior de la silla de la princesa Sitamon [281]. Bes era una afable criatura barbada con forma parcialmente humana, pero con la cola, melena y orejas de un león. Se le suele mostrar bailando y tocando un pandero, y vigilaba los artículos del aseo y el vestido. Su propio traje presenta toques extranjeros. A veces luce una falda de piel de pantera, pero con mayor frecuencia, un faldellín sirio[15].

Hay muy pocas pruebas de las escenas situadas en la parte superior de los muros, pero en el muro occidental del segundo salón para audiencias (2), una gran figura de una cortesana con un elaborado tocado de flores aparece de pie encima del panelado rojo, azul y blanco del estrado. Sólo se ha conservado parte de la cabeza [290] y la rodilla, así como parte del friso floral que recorre el borde superior del muro[16]. En este mismo salón, en el muro de detrás de la plataforma del trono, había una pintura de animales salvajes en el desierto, que Daressy describe de forma bastante incomprensible, diciendo que presentaba un toro corriendo por montañas indicadas por bandas ondulantes azules, amarillas y rojas, salpicadas de rosetones rojos sobre el fondo azul y rosetones azules sobre el rojo. El cielo raso estaba pintado con buitres en vuelo, como en el caso del muy destruido primer salón para audiencias (1), el salón del harén (4) y el dormitorio del rey [291E].

Las estancias privadas del rey constaban de un largo salón columnado (4) con una habitación del trono (5), cuya parte posterior



290. Palacio de Malkata, segundo salón de audiencias, cabeza de una cortesana. XVIII dinastía.



291. Detalles de techos y cielos rasos. A) y B) Amarna, aldea de los obreros; C), D) y E) palacio de Malkata. XVIII dinastía.

daba a un baño (6) y una antecámara (7) al dormitorio del rey (8) [280]. A cada lado del salón había cuatro conjuntos de habitaciones para las principales damas del harén. El suelo pintado del salón representaba un estanque en los pantanos, y el techo presentaba un dibujo de buitres volando. Se encontraron trozos de una flor de loto de madera y dos bulbos, que probablemente formaban parte de uno de los capiteles de las columnas de madera. Tytus describe una pintura del rey sentado en su trono, en cuyos laterales se habían representado cautivos. Sin duda, se encontraba en uno de los muros del sur situados a los lados del salón que otorgaba un carácter privado a la habitación del trono, pero al mismo tiempo permitía a las personas reunidas en el salón ver al rey por la amplia puerta del centro. Entronado de este modo, estaría enmarcado por pinturas de sí mismo sentado con gran pompa, como las que conocemos por las tumbas privadas del periodo, donde flanquean la entrada al salón interior [255, 256]. Así pues, incluso en la parte más íntima del palacio, la decoración seguía manteniendo la magnificencia formal de la presencia del rey.

La descripción del excavador de los fragmentos de esta pintura toca un interesante punto estilístico. Según él, la ejecución del diseño estaba tan libre de restricciones que parecía casi una caricatura. Tytus conocía bien las pinturas del suelo del recinto de Maru Atón de Amarna y describe su estilo resaltándolo como «el resultado de la licencia desenfrenada». Observaba que las pinturas del suelo que encontró estaban ejecutadas al modo más cuidadoso de las del palacio central de Amarna. Sin embargo, Petrie se dio cuenta de un cambio de la obra cuidadosa a la superficial en las dos partes de las puertas mejor conservadas de este palacio. La misma diferencia aparece en el suelo de la pequeña sala de audiencias de Malkata, donde el rectángulo central muestra un diseño cuidadoso y detallado, como el de las palomas [286] o el friso de la «habitación verde» de Amarna [284], mientras que los bordes se han tratado superficialmente como las plantas y los animales [282, 283] y los de los suelos de Maru Atón. De hecho, tanto en Tebas como en Amarna, el mismo grupo de pintores parece haber utilizado ambos métodos de pincelada para tratar estas representaciones naturalistas de plantas y animales sobre suelos, cielos rasos y espacios murales menores. Ajenatón debe de haberse llevado a algunos de estos hombres a Amarna. La misma destreza al imitar la textura de las superficies, demostrada en el matorral de papiros con sus pájaros en la «habitación verde», va a encontrarse en la pintura de Oxford de las princesas [314]. Aquí, sin embargo, es el nuevo planteamiento de la representación de la figura humana el que sorprende primero a la mirada por ser tan diferente del encontrado en las mejores obras de las tumbas privadas del reinado de Amenhotep III [255] o la cortesana fragmentaria del palacio de Malkata [290]. Salvo por la descripción ya citada, no hay pruebas de que esta nueva libertad en el tratamiento de la figura humana haya entrado en la pintura en la época del padre de Ajenatón. Por su-

puesto, es posible que el muro sur del salón del harén haya sido decorado tras la muerte de Amenhotep III, pero en ausencia de muestras reales de pintura, parece inútil seguir conjeturando.

Al sur de la habitación del trono hay tres largas cámaras que forman las estancias personales del rey. La mayor de ellas (6) era un baño con una losa de piedra en la esquina. La habitación ricamente decorada de la derecha era la alcoba real (8). Se accedía a ella por un vestidor con pinturas también muy bellas. Petrie reconoció hace mucho tiempo la presencia de la plataforma elevada en un hueco señalado como dormitorio. Se encontró primero en las grandes casas de Kahun de la XII dinastía y aparece en la mayoría de las viviendas de Amarna. Quizás se alzara un conducto para el viento sobre una abertura del techo situada sobre el hueco para atraer brisa en el caluroso clima[17]. La cama colocada en la plataforma de este hueco debe de haber sido de madera con patas talladas y pie como el encontrado en la tumba de Tutanjamón o en la de los padres de la reina Tiy.

El cielo raso de la cámara, que sin incluir el hueco tenía 7,6 × 4,5 m, estaba cubierto por una pintura que consistía en una fila de buitres dentro de un borde de rosetones y una banda de un dibujo de cuadros [291E]. Cuando se derrumbó el techo, el revocado pintado se dio la vuelta en su caída y de ese modo una buena parte del diseño se encontró tendido del derecho. Con la parte pegada al muro occidental del friso de los amuletos y el motivo de líneas onduladas del estrado situado bajo las figuras danzantes de Bes, la habitación produjo una impresión notablemente vívida cuando se descubrió [287]. El nombre y los títulos de Amenhotep III estaban inscritos en bandas jeroglíficas entre las alas extendidas de los grandes pájaros. El buitre, como el halcón Horus y la diosa cobra Buto, se asociaba especialmente con la realeza, pues era la antigua diosa Nejbet, del santuario del Alto Egipcio de El Kab.

De nuevo en la antecámara o vestidor, había caído del derecho una considerable sección de un cielo raso magnífico que mostraba cabezas de toro colocadas en los intersticios de un diseño de espirales entrelazadas [285][18]. Este cielo raso pertenece a un grupo de composiciones espirales egipcias que recuerdan a las de los palacios de Knossos en Creta y del interior de la Grecia micénica de Tirnis, Micenas y Orcómenos. Sin embargo, estos ejemplos egeos no contienen cabezas de toro[19]. Muestran un recorrido muy fluido de espirales entrelazadas, complicadas con ricas formas vegetales, que parecen derivarse originalmente de Egipto. Los diseños egipcios maravillosamente integrados de la XVIII dinastía se han librado de la tirantez que poseían en la primera parte de la dinastía [246]. Las cabezas de toro se utilizan con muy poca frecuencia en estos dibujos. Aparecen por primera vez en el reinado de Tutmosis IV, en un motivo mal integrado entre dos filas de espirales consecutivas, procedentes de la bóveda de cañón derrumbada de lo que parece haber sido la capilla de una casa privada situada detrás del templo mortuorio de Tutmosis IV[20]. Este motivo se volvió a repetir en la tumba de Deir el Medineh de Jai-inheret (número 359)[21], que ha conservado una de las ricas colecciones de estos motivos en la XX dinastía, mientras que otra se encuentra en la tumba de Imiseba (número 65).

Un diseño contemporáneo de los del palacio de Amenhotep III es el de los escarabeos que ocupan el lugar de las cabezas de toro[22]. Esta suntuosa pieza de decoración se parece a otra con cabezas de toro, saltamontes y volutas de la tumba de Neferhotep, del reinado de Horemheb[23]. Bajo Ramsés IX, la cabeza de toro vuelve a aparecer en una de las series de elaborados paneles de la tumba de Imiseba[24].

Hemos visto que la cabeza de toro se utilizó como motivo sobre la daga de Amosis al comienzo de la XVIII dinastía [215] y aparece con un rosetón entre los cuernos sobre la copa que porta el enviado cretense en la tumba de

Senmut del reinado de Hatshepsut [242]. Ejemplos egeos reales surgen en las magníficas vasijas de metal de la primera parte del siglo XIV a.C. procedentes de Dendra (Argólida) y Enkomi (Chipre)[25]. En el palacio mitánnico de Nuzi, en el norte de Mesopotamia, hay cabezas de toro similares en un friso que emplea cabezas de Hator egipcias, plantas con volutas y máscaras grotescas masculinas[26].

Volviendo a la disposición de la sección del harén en el palacio de Amenhotep III, había cuatro conjuntos de habitaciones situadas a cada lado del salón columnado (4) y la habitación del trono (5) para crear un plano simétrico [280], que contrasta con la colocación algo irregular de los compartimentos de estado que hemos examinado al norte de este bloque. Las suites son idénticas, salvo porque las dos del norte son más espaciosas que las seis restantes [282, vista hacia el sudoeste por el grupo de habitaciones noroccidental]. En primer plano aparece uno de los soportes de estantes de ladrillo pintado que recorren los laterales del almacén. Muestra un ternero y un grupo de papiros. Las flores de papiro están pintadas en el remate del soporte. Otra pintura semejante con un ternero saltando se conserva en el soporte adyacente a la puerta del vestidor en la suite más meridional [283]. En este caso, el remate presentaba un mostrador con comida[27]. Uno de los estantes de madera descompuesta poseía una cornisa con mediacaña modelada en barro a lo largo del borde, debajo de la cual se encontró cerámica rota[28]. Los artículos más pesados podían empujarse bajo los estantes y colocar encima la ropa. Las demás suites contaban con almacenes similares, pero los apartamentos menores carecían de la fila de columnas ligeras que sostenían el techo en las suites del norte. La sala de estar principal tenía un estrado de ladrillo para una silla colocado contra la pared [282]. Se entraba desde el salón columnado a través de una habitación que tenía una plataforma elevada de piedra con un pequeño drenaje para que el agua cayera en un receptáculo de piedra colocado en el suelo. Quizás fuera un lugar para guardar las jarras de agua más que un baño. Había dos habitaciones detrás de la sala de estar, sirviendo la menor de dormitorio y la otra de vestidor, pues suele comunicar con el largo corredor para el almacenamiento de ropa y artículos del hogar. En las dos estancias septentrionales servía de antecámara al dormitorio. Se encontraron pinturas en los cielos rasos de estos vestidores en las suites occidentales, siendo la más interesante la que presenta palomas volando en el apartamento septentrional de esta parte [286]. Ya se ha llamado la atención hacia el modo en que se había otorgado un sentido de redondez a los cuerpos mediante el punteado de las partes superiores[29]. Los cielos rasos del resto de los vestidores estaban ejecutados con menor cuidado. El de la habitación siguiente presentaba un dibujo de patos volando, como los que se unen en el extremo superior del fragmento de las palomas[30], mientras que el de la estancia situada más al sur simulaba un enrejado con uvas.

En el cielo raso del salón central del palacio meridional (10) se había pintado un motivo de espirales entrelazadas, así como un diseño de trifolios combinados con rosetones. Daressy describe y Tytus ilustra otro dibujo similar, pero sus posiciones no pueden identificarse. En un cielo raso de otro de los edificios de Malkata había patos volando y nidos con polluelos y huevos[31]. Todas estas combinaciones de adornos son conocidas, con otras variaciones, en la pintura de tumbas tebana, y algunos fragmentos de diseños similares se recuperaron en Amarna. El motivo de la parra se utilizó en uno de los salones del edificio del Heb-Sed de Semenjkara y en el palacio septentrional, así como en varios de los pequeños santuarios del jardín de las casas particulares. Los patos volando se encontraron en un cielo raso de la Finca Real y en un pabellón inusual anexo a una vivienda en la zona sudoriental[32].

Las pinturas de los cielos rasos deben relacionarse con la estructura del techado observado por Tytus y complementado por los detalles arquitectónicos de Amarna. El método más simple de techado se encontró bien conservado en las pequeñas habitaciones de la aldea de los obreros en Amarna. Allí las toscas vigas de los pares se habían colocado juntas y cubierto por una capa transversal de pequeños postes y ramas. Encima se ponían las esteras sobre las que descansaba una espesa capa de barro [291A]. El mismo método en lo esencial de techar extensiones cortas en corredores y habitaciones menores se utilizó en el palacio de Amenhotep III, pero difería en que la parte de abajo de las esteras estaba revestida de yeso para que se pudiera pintar junto con los pares. En habitaciones más importantes se ocultaban los pares para proporcionar un espacio mayor de cielo raso llano para la pintura. Bajo los pares se fijaban postes ligeros, a los que se ataban esteras. Ello daba apoyo al barro que llenaba el techo y una capa de yeso sobre la parte de abajo de las esteras proporcionaba una superficie lisa para las pinturas [291D][33].

La ilustración 291E es la reconstrucción sugerida de una esquina del cielo raso pintado del dormitorio del rey, con sus bordes de cuadros y rosetones, y los buitres con las alas extendidas, separados por bandas de inscripciones que aportan los títulos y el nombre de Amenhotep III. Los grandes pares de esta habitación tenían una extensión de 5 m y sin duda estaban completamente ocultos, al igual que los que se hallaban detrás del cielo raso de espirales con las cabezas de toro en el vestidor contiguo [285]. En el salón columnado del harén, donde Tytus registró estos detalles del techado, parece que había a la vista arquitrabes que descansaban sobre los capiteles de flores de loto de las columnas de madera y sostenían las vigas ocultas del techado. Estos arquitrabes probablemente abarcaban la extensión de la habitación. Se estimó una amplitud de 4,8 m para las alas extendidas de los buitres pintados en el cielo raso. También había parte de un borde de rosetones, así que el diseño debe de haber recordado al del dormitorio del rey o los ejemplos de los pasadizos de las tumbas de Ramsés VI y Siptah[34]. Esta línea ininterrumpida de buitres por el cielo raso de la nave central parece descartar arquitrabes transversales.

Los cielos rasos pintados de las tumbas tebanas excavadas en la roca reflejan el que debe de haber sido el sistema más común utilizado de arquitrabes y vigas de techado a la vista, como los que encontramos en la casa de Amarna [291B]. Allí, los pares estaban cubiertos con yeso y pintados de rojo, mientras que los compartimentos del cielo raso entremedias solían presentar un color uniforme. Los principales arquitrabes que descansaban sobre las cuatro columnas de la sala central de dicha casa estaban decorados con un dibujo cúbico. Se recuperaron unos cuantos motivos geométricos que parecen provenir de los espacios del cielo raso superpuestos[35]. Es probable que si se hubieran conservado mejor más casas grandes, se habría descubierto que estas pinturas aparecían con mayor frecuencia, pues las tumbas tebanas indican que eran comunes en la XVIII dinastía. Los pares transversales sólo dejaban pequeñas tiras de cielo raso liso para la decoración, pero la construcción era más barata que la empleada en el palacio de Amenhotep III.

CAPÍTULO 16

EL CAMBIO A AMARNA

Los cambios culturales rara vez se prestan a una ordenación cronológica clara, pero el reinado de Amenhotep IV (Ajenatón) presenta un problema agravante para todo el que intente comprender el curso de su revolución religiosa, con el efecto acompañante que tuvo en las artes. Ha habido una tendencia creciente a aceptar la teoría de que el joven rey actuó como corregente de su padre durante los años cruciales en los que ocurrió un cambio profundo. Es posible rastrear las primeras manifestaciones de este cambio y ver cómo en muchos detalles la práctica establecida desde antiguo continuó bajo el nuevo régimen. Sin embargo, la impresión general es la de una abrupta ruptura con la tradición. Por lo tanto, no es sorprendente que primero hubiera una tendencia a resaltar el carácter revolucionario de la reforma de Ajenatón y luego, como reacción, a contrarrestarla con la supervivencia de detalles antiguos en las formas nuevas. No obstante, hasta hace bastante poco, se aceptaba al menos que hubo algún tipo de ruptura tras un corto periodo de experimentación en Tebas a continuación de la muerte de Amenhotep III. Fue en la época en que tres tumbas de Tebas, unos cuantos bloques de un santuario de Atón de Karnak y un número muy limitado de monumentos de otras partes proporcionaron indicios decididamente escasos frente al abrumador volumen de material procedente de la capital que se sabía que Ajenatón había fundado en Tell el Amarna en algún momento entre el cuarto y sexto año de su reinado. Sólo unos cuantos agudos observadores destacaron el significado de los bloques de Amenhotep IV que fueron señalados por vez primera por Lepsius y Prisse d'Avennes en el siglo XIX y desde 1902 habían aparecido en la obra de reconstrucción de Karnak[1]. Ahora han alcanzado varios millares, a la vez que se han encontrado bloques similares en otros sitios[2]. Hemos visto que ahora se dispone de mucho material del palacio de Amenhotep III de Tebas, pero además ha aumentado por otras excavaciones en Amarna, así como por otras fuentes, como la tumba de Tutanjamón. Es evidente que, puesto que la publicación de esta vasta acumulación de material está lejos de haberse completado, todo intento de interpretarlo es una empresa algo arriesgada.

Se puede obtener una visión más amplia que la de hace unos cincuenta años en ese rico periodo de los estudios sobre Amarna que siguió a las excavaciones alemanas antes de la guerra mundial y el reconocimiento después de ésta de la importancia de los contenidos extraordinarios del taller del maestro escultor Tutmosis de Amarna. Debe admitirse que esta visión aún no es tan clara como desearíamos, si bien puede percibirse mucho a través de la neblina romántica que siempre ha tendido a hacerse particularmente densa en torno a la figura central del mismo Ajenatón. Las mentes ingeniosas no se han aplicado con tanto empeño a la reconstrucción de ningún otro periodo de la historia egipcia. Como en el caso de los acontecimientos, los monumentos han adquirido una forma casi demasiado concreta para los elementos extremadamente fragmentarios que los componen. No obstante, las partes de este todo existen en una cantidad más que abundante. Es fácil que fracase el esfuerzo de aplicar a

este material un planteamiento práctico y de sentido común, pues hay un elemento extravagante que desafía el análisis sereno.

No cabe duda de que el cambio llegó en Tebas. De repente hay una transformación en el modo de mostrar la figura humana tanto en la estatuaria como en el relieve[3]. Se dan nuevas formas, nuevas actitudes y un emplazamiento diferente. Hemos visto al exponer la pintura de la segunda mitad de la XVIII dinastía y la arquitectura doméstica según revela el palacio de Amenhotep III que ya se habían desarrollado las técnicas, la representación de la vida vegetal y animal, los detalles de la arquitectura y la decoración de la casa, de hecho, todos los elementos menores de una vida lujosa proporcionados por los artesanos. Y, en buena medida, iba a continuar siendo así. Sin embargo, la persistencia de esta alegre y amable exhibición de riqueza y elaboración y el mantenimiento de un instinto básicamente egipcio hacia el naturalismo no deben cegarnos ante una actitud sorprendentemente diferente hacia la representación de los seres humanos, que refleja ideas expresadas en los escritos de la época. Es ahí donde adquieren importancia las pruebas de unas cuantas tumbas tebanas y los primeros relieves del santuario de Atón de Karnak, porque delatan pasos tentativos en la evolución de un nuevo estilo. La transformación llega con una notable suavidad, recordándonos en cierto aspecto el ascenso repentino de una nueva cultura en la I dinastía o la aparición de la arquitectura en piedra en la III dinastía. Sin embargo, en este periodo posterior aparece una anomalía extraña, si aceptamos una corregencia que abarque los cuatro importantes años antes de que Ajenatón abandonase Tebas por Amarna. En lugar de Imhotep sirviendo al rey Zoser para dasarrollar las nuevas maravillas del grupo de la pirámide escalonada, la figura dominante en esta época de transición de la XVIII dinastía es Amenhotep hijo de Hapu, quien debe de haber sustentado tenazmente las ideas subyacentes en los magníficos proyectos de construcción que había controlado como supervisor de todas las obras para el antiguo régimen bajo Amenhotep III. Llamado también hijo de Hy, comenzó su actividad en conexión con el primer Heb-Sed bajo Amenhotep III y fundó su templo funerario en el año 31. Fue la única persona particular a quien se le otorgó un sitio en la larga hilera de templos reales que recorren el borde de los cultivos bajo la necrópolis tebana. Se encontraba entre los donantes de ofrendas para el segundo festival de Sed en el año 34[4], y la reverencia por su sabiduría que perduró hasta épocas posteriores parece implicar que sus consejos eran tenidos en cuenta en los últimos años de Amenhotep III. Es difícil creer que, mientras prevaleciera su influencia, se pudiera avanzar mucho en la alteración del viejo estilo.

Es sin duda a Amenhotep IV a quien debemos atribuir el estímulo de las nuevas ideas. Ha de haber contado con ayuda para formar a sus artistas en las nuevas líneas. Hay algunos indicios de que recurrió a los antiguos talleres tradicionales. En las rocas de Asuán aparece tallada una representación del escultor jefe Bak, quien bajo el nuevo rey iba a continuar la misma profesión que su padre Men bajo Amenhotep III. También tuvieron a su cargo la labor en las canteras de Gebel Ahmar, cerca de El Cairo, de donde había procedido la cuarcita para los colosos de Memnon. La inscripción nos dice que Bak era el ayudante a quien su majestad misma había enseñado[5]. Está representado con su esposa en una estela de Berlín que ya muestra algunas de las características del nuevo estilo de Amarna, sobre todo al destacar su corpulencia [292].

Parennefer, en su tumba de Tebas (número 188), se denomina a sí mismo supervisor de todas las obras en la Casa de Atón (Hat Atón), que debe de ser el nuevo santuario que se estaba edificando en Karnak, mencionado por este nombre en otras dos tumbas

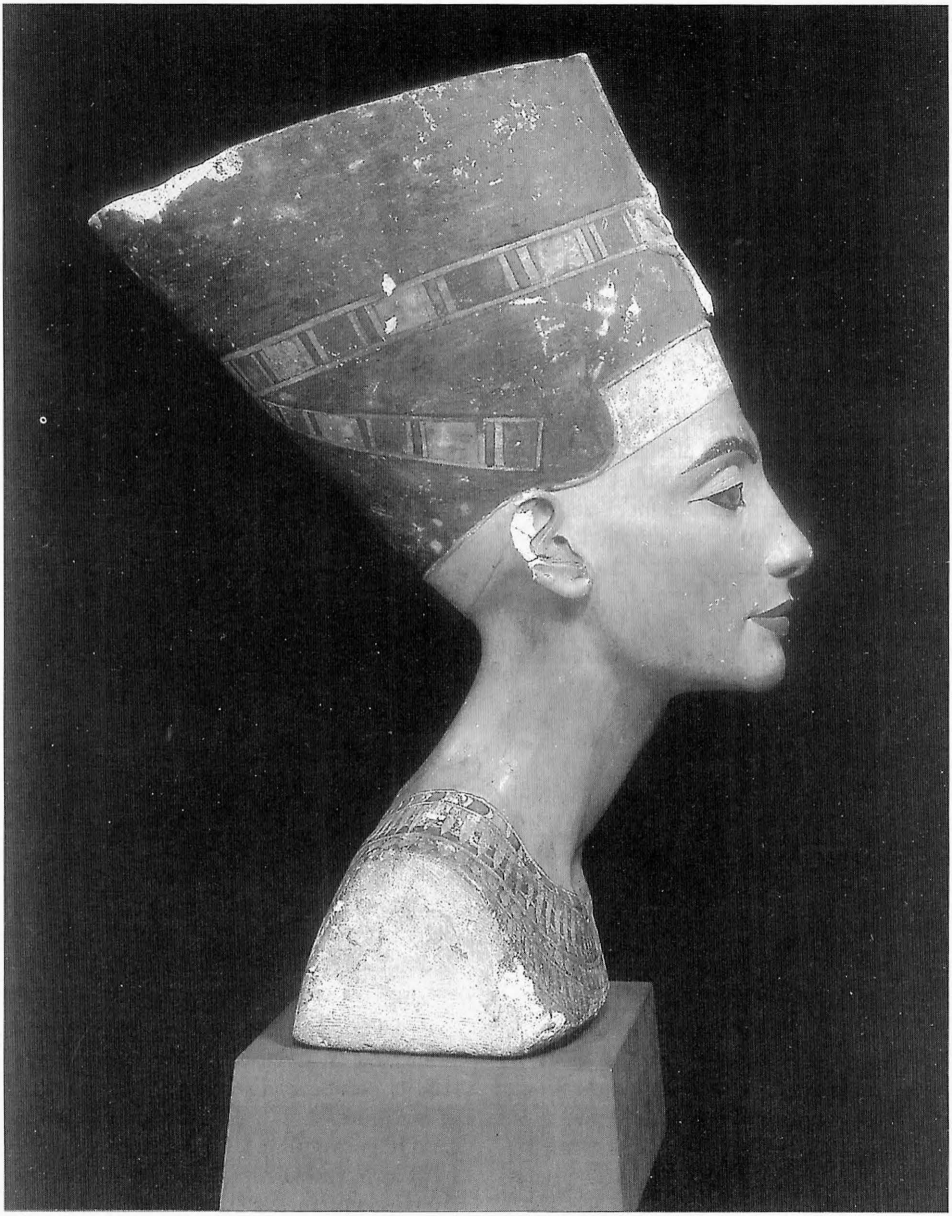
de Tebas[6]. Es posible que el nombre de Parennefer se haya borrado de un importante tallado en roca que recogía la primera ocasión en la que se trabajaron las canteras de arenisca de Gebel Silsileh en este reino para proporcionar una gran piedra de Ben-ben para el Atón de Ipetisut (Karnak)[7]. Por último, otro nombre «El Atón se encuentra en la Casa de Atón» (Gem-pa-Atón-em-per-Atón) aparece en la tumba del visir Ramose y con frecuencia en los bloques procedentes de Karnak y del recinto del templo de Luxor. Veremos que estos nombres se aplicaron después a partes del gran templo de Amarna y al templo menor (Hat Atón). Es muy probable que los nombres diferentes y la obra de Parennefer estuvieran conectados con una gran estructura situada fuera del muro de cerramiento oriental del templo de Amón de Karnak, que tenía un patio en el que se alineaban estatuas notablemente colosales de Amenhotep IV [294, 295]. Este edificio fue decorado con relieves, reutilizados en construcciones posteriores de Karnak[8].

En la tumba de Huya en Amarna encontramos a Iuwty, el principal escultor de la reina madre Tiy, mostrado pintando una estatua de su hija, Beket-atón, presumiblemente durante su visita a Amarna en el año 12[9]. Sólo sabemos el nombre y nada de los orígenes de otro escultor, Tutmosis, pero no hay duda de su destreza por las maravillosas piezas inacabadas halladas en su taller, de las que el busto pintado de la reina Nefertiti de Berlín es la más famosa [293][10].

Así pues, hubo hombres de habilidad que estuvieron de acuerdo con las ideas de Amenhotep IV y, tras unos cuantos esfuerzos tentativos, desarrollaron un nuevo estilo con notable velocidad. Norman de Garis Davies ha mostrado cómo estos experimentos pueden seguirse en tres tumbas tebanas[11]. Es menos fácil demostrar dicho estadio de transición en los relieves reales. Las pruebas son de naturaleza equívoca y han provocado mucho debate. Examinemos brevemente

292. El escultor Bak y su esposa. Estela de cuarcita. XVIII dinastía. *Berlín, Agyptisches Museum.*

primero el material de la necrópolis tebana. Allí, el escriba real Jeruef, que también era mayordomo de la casa de la reina Tiy, decoró la parte principal de su tumba (número 192) al modo más bello del reinado de Amenhotep III. Las escenas de los dos muros posteriores de un gran patio porticado (aparentemente no acabado) se dedican a la representación del festival de Heb-Sed. Ya se ha hecho referencia a la representación de



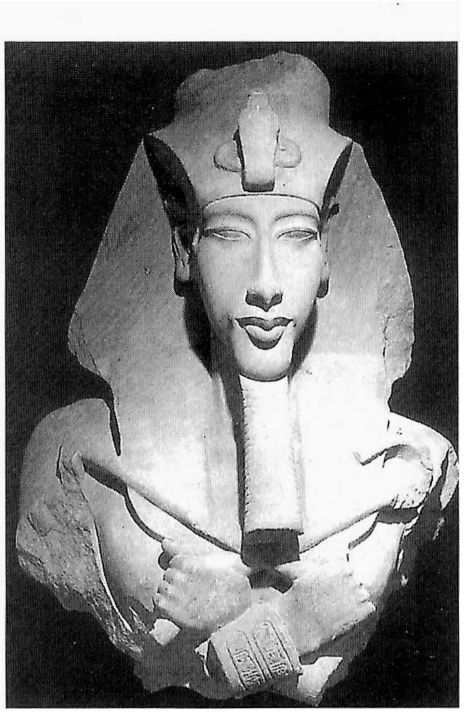
293. Nefertiti. Busto de caliza pintada. XVIII dinastía. *Berlín, Agyptisches Museum.*

las princesas [266] que forma parte del muro de la izquierda. Las inscripciones mencionan el festival celebrado en los años trigésimo y trigésimo séptimo del reinado de Amenhotep III. Sin embargo, los huecorrelieves del arquitrabe y las jambas de la entrada exterior al patio muestran a Amenhotep IV y a su madre adorando a los dioses del ciclo heliopolitano. Parece que es la última obra hecha en la tumba. No hay cambio de estilo, siguen mencionándose las deidades funerarias usuales Osiris y Anubis, y el dios sol continúa apareciendo en la forma con cabeza de halcón de Ra-Horajte (Ra-Horus del Horizonte). Es significativo que Jeruef cayera en desgracia y su nombre fuera borrado del que se había planeado que fuera uno de los monumentos privados más espléndidos del antiguo régimen.

Parennefer avanzó un paso más en su tumba tebana. El tema y las inscripciones reflejan un primer estadio en el desarrollo del culto de Atón, pero comienzan a sugerir las nuevas formas. Por desgracia, el conjunto está muy deteriorado, pero la reina Nefertiti parece que era representada por primera vez sentada al lado de su esposo al modo antiguo bajo palio. El techo se ha despejado para permitir que los rayos del disco solar alcancen a la pareja real. También se aprecia un uso tentativo del huecorrelieve combinado con los relieves alzados en yeso y alguna obra ejecutada sólo en pintura, como si el artesano estuviera probando diferentes técnicas y nuevos métodos de dibujo. Parennefer, de los tres hombres que estamos considerando, fue el único que se trasladó a Amarna, donde ejecutó una nueva tumba excavada en la roca.

El tercer ejemplo presenta el cambio de forma espectacular, así como una factura de calidad superlativa. Se trata de la tumba de uno de los más altos funcionarios del antiguo régimen, el visir Ramose (número 55). Se había planeado con una serie de salones columnados excavados en la roca, como los de Amenemhet llamados Surer (número 48) y Jeruef (número 192). Al igual que en éstos y en la capilla más modesta de Jaemhet (número 57), la lograda decoración complementa el proyecto arquitectónico para formar un ejemplo culminante del gusto de los últimos años del reinado de Amenhotep III. El muro posterior está dividido en dos partes, como es habitual, por la entrada a la sala interior. La decoración no está completamente terminada, pero a la izquierda de la puerta se muestra a Amenhotep entronizado con Maat, la diosa de la Verdad, recibiendo al visir [256]. No hay nada que distinga a esta escena de representaciones más antiguas de la aparición real, y continúa el estilo de los relieves del muro de la entrada. La ausencia de las sutilezas casi demasiado refinadas del modelado de la superficie quizás sea resultado de la prisa. Es muy probable que la obra fuera abandonada antes de que pudieran darse los toques finales.

Si pasamos al muro de la derecha [261], podríamos creernos en Amarna, si no fuera porque los estratos de fina piedra caliza de las faldas del cerro de Qurna proporcionaron una mejor superficie para esculpir que la que el artesano encontraría en Amarna, donde tuvo que recurrir a las capas de yeso y al parcheado con el que ya había experimentado en la tumba de Parennefer. El rey está ahora acompañado por Nefertiti, mientras que en la entrada de Jeruef se le muestra con su madre, y en el muro próximo, con Maat. En lugar de aparecer sentadas como en la tumba de Parennefer, las figuras parcialmente borradas de la pareja real se inclinan desde un balcón cubierto con cojines, la denominada «Ventana de las Apariciones», ahora plenamente desarrollada[12]. Están bajo una cornisa rota, a través de la cual los rayos del sol alcanzan las manos humanas para ofrecerles símbolos de vida. Ahora las figuras están dibujadas resaltando sobre todo las irregularidades de la proporción corporal que llevan hasta la caricatura las que eran apa-



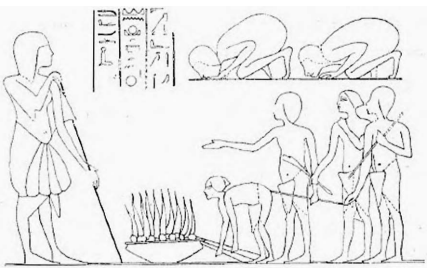
294 y 295. Amenhotep IV. Estatua colosal y cabeza procedentes de Karnak. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

rentemente características físicas reales del rey. Esa predilección por las líneas curvas, que hemos observado aumentar en la segunda mitad de la XVIII dinastía, recibe aquí un énfasis añadido en las espaldas encorvadas de los servidores, la protuberancia redondeada de las cabezas y la caída de las prendas de vestir. Las pequeñas columnas están engalanadas con cintas, adelantándose a la tendencia femenina de sujetar gallardetes volantes y guirnaldas a elementos arquitectónicos y a elaborados vestidos.

El rey, al que aún se denomina Amenhotep, está de nuevo honrando a Ramose. Posiblemente éste sea uno de los últimos signos de su favor, pues Ramose desaparece con esta escena inacabada y encontramos al siguiente visir, Najt, construyendo una bonita casa en la zona sur primitiva de la nueva capital, una vez que la corte se trasladó a Amarna. Más allá de Ramose, en nuestra escena, otras personas, incluidos un grupo de extranjeros, esperan ser recibidos por el rey. Están esbozados en un dibujo preliminar que es una de las piezas más bellas conservadas de épocas antiguas. Sólo se necesita comparar a Ramose inclinándose [262] con cualquiera de las figuras anteriores de su tumba [263] o, mejor, con el sirviente inclinado de los relieves de Jaemhet [260], para percibir cuánto ha cambiado el método de representar la figura humana. No es tanto un paso hacia la imitación más precisa de la naturaleza como un cambio de énfasis en la estilización. Es un cambio abrupto, sin paralelo en el arte egipcio, que llega de forma aún más pronun-

ciada en las estatuas colosales de Amenhotep IV del templo de Atón de Karnak [294, 295][13]. La suavidad de la línea atempera el golpe en este dibujo, del mismo modo que el modelado más suave y la moderación de las proporciones extremas disipan parte de la extrañeza en las mejores esculturas posteriores de Amarna. Sin embargo, bien de forma extrema o atemperada, se da un nuevo giro a las tendencias naturalistas de la representación, fomentadas desde hacía mucho tiempo. Hay un intento de expresar la visión de la humanidad y sus fragilidades que el hombre trataba a tientas de percibir desde el pensamiento más austero del Reino Medio. Ahora, como en el Himno a Atón, encontramos la conciencia intensificada de la humanidad en general, así como un nuevo sentido de la vida, el movimiento y ese elemento rara vez esperado, la atemporalidad. Así pues, en las tumbas de Amarna, el animado baile de algunos muchachos expresa su alegría espontánea ante los regalos amontonados sobre Ay por el rey. Una mañana fría queda sugerida por el brasero de carbones cuando Mahu se entera por los mensajeros del paradero de un par de malhechores [296] o de nuevo cuando informa al visir sobre los almacenes de provisiones[14]. Parte de este interés por la actualidad parece ser responsable de los notables estudios de personas de la corte encontrados en el taller de Tutmosis [321-324].

Sin embargo, la palabra *maat,* constantemente reiterada, que se traduce como verdad o cierto, no puede conectarse con la parte naturalista del arte de Amarna. El uso de la palabra no sugiere nada semejante a la concepción más reciente de «búsqueda de la verdad» en la imitación de la naturaleza, sino que parece continuar expresando bajo Ajenatón, como antiguamente, un sentimiento de equilibrio y orden fundamentales. El rey asume ahora una posición de suma importancia en la dispensa de *maat* al pueblo[15]. En todas las relaciones con el nuevo dios, el acercamiento ha de hacerse mediante la intercesión personal de Ajenatón. La supresión del dios estatal Amón, en quien se habían incorporado todas las cualidades del antiguo dios solar Ra, trajo consigo la negación de los restantes grandes dioses. En los primeros monumentos permanece el nombre de Amón, si bien su posición disminuye, mientras que los dioses del ciclo heliopolitano conservan su lugar y Ra-Horajte asume prominencia. La feroz persecución de Amón, con la extendida supresión de su nombre, parece haber comenzado en el año sexto con el traslado de la capital a Amarna. En el año quinto se dirigió una carta al rey en la que aún se utilizaba su nombre, Amenhotep[16], pero en sus estelas limítrofes de Amarna lo cambia a Ajenatón. En unos pocos casos excepcionales, como en la tumba de Ramose y en algunos de los bloques de Karnak, se permite que permanezca el nombre de Amenhotep de las primeras inscripciones. Aún más notable es el único uso de Amenhotep en el nombre de su padre sobre el santuario recubierto de oro que Ajenatón preparó para su madre, la reina Tiy, que por alguna razón fue incluido con el mobiliario de enterramiento de Semenjkara[17]. Por lo demás, el odiado nombre del dios Amón fue borrado en los cartuchos de Amenhotep III, a quien se hacía referencia por su otro nombre, Nebmaat-ra, durante el reinado de su hijo.



296. Amarna, tumba de Mahu, Mahu recibe a los mensajeros. XVIII dinastía.

El nombre de Atón fue construido cuidadosamente para transmitir la nueva enseñanza. Fue colocado en dos cartuchos como los nombres del rey y acompañado por una titulatura parecida a la real. De este modo, se destacaba el aspecto del dios como gobernante universal y su íntima conexión con el trono de Egipto. Al principio, Atón fue combinado con Ra en su forma de Horajte (Horus del Horizonte) y con el dios Shu. Sin embargo, en torno al noveno año del reinado, Horajte y Shu fueron eliminados de este nombre didáctico. En su forma posterior simplificada, sólo se conserva Ra con Atón, que se convierte en «Ra el Padre», el creador de todas las cosas[18].

La desaparición de los dioses antiguos y sus sacerdocios fue acompañada de la pérdida de muchos de los símbolos externos de las creencias funerarias. Pictóricamente, el disco solar del Atón con sus rayos proporcionó un pobre sustituto y la antigua representación fue en buena parte reemplazada por las grandes piezas obligatorias de la familia real que conocemos por las tumbas de Amarna. En lo esencial, se desarrollaron en Tebas, como la escena que hemos presentado de la tumba de Ramose. Aquí puede sentirse el elemento altamente personal que impregna la nueva doctrina de Ajenatón. La exclusión de las escenas habituales de la vida del dueño, salvo cuando tienen que ver con el rey, produce una impresión visual que contrasta con la del Himno al Atón, donde aparece la menos agradable sugerencia de que las bendiciones de Atón se concentran en el rey con sólo una vaga extensión al resto de la humanidad[19].

Lo que a primera vista parece ser el repertorio total del nuevo estilo estalla ante nosotros con una profusión abrumadora en los miles de pequeños bloques de caliza que se reutilizaron en Karnak, sobre todo en el segundo, noveno y décimo pilonos de Horemheb y en los cimientos de la gran sala hipóstila completada por Ramsés II. Con éstos había unos cuantos relieves de los sucesores de Ajenatón, Tutanjamón y Ay, e incluso uno del mismo Horemheb. Cada pequeña pieza[20] porta una porción incitante de una escena o inscripción, que nos recuerdan temas bien conocidos de los relieves de Amarna o nos sugieren algún elemento inesperado hasta entonces incomprensible. Dan la impresión de pertenecer a los primeros nueve años de reinado, puesto que emplean el primer nombre del Atón, mientras que al rey se le sigue llamando Amenhotep IV, que más tarde se alteró a Ajenatón[21]. También muestran muchos signos de pertenecer a un estadio similar en el desarrollo del culto de Atón al de las tumbas de Parennefer y Ramose, y a uno más avanzado que la de Jeruef. Ha suscitado mucha discusión un grupo de bloques posteriores, con relieve alzado al antiguo estilo de Amenhotep III, que provienen de los pilonos noveno y décimo. Muestran figuras de Amenhotep IV ofreciendo al Atón en la primitiva forma humana con cabeza de halcón de Ra-Horajte. Los cartuchos han sido sin duda alterados y, como en los de la parte externa del pilono del templo nubio de Amenhotep III de Soleb, es muy probable que el nombre del hijo haya sido tallado sobre el de su padre. Cuando el mejor de estos bloques se limpió y examinó en Berlín, se creyó que la figura del dios también había sido alterada, mientras que los nombres del Atón reemplazaban una inscripción anterior[22]. Los restantes bloques que yacen fuera del décimo pilono no se han estudiado en esas condiciones ideales y se dispone de pocas fotografías de ellos. Parece que sus alteraciones obvias se cometieron con el mismo propósito[23]. Por lo tanto, los artesanos de Amenhotep IV parecen haber alterado relieves en un edificio de su padre, empleando el estilo antiguo e introduciendo rasgos anteriores del culto de Atón como los que hemos encontrado en las tumbas tebanas. Estos grandes bloques fueron reutilizados por Horemheb junto con los pequeños bloques característi-

cos del estilo posterior del templo de Atón. Sigue siendo una especulación, al menos desde la época de Maspero, si provenían originalmente del mismo edificio, hasta que se sepa más sobre los contenidos de los pilonos noveno y décimo[24].

Sin duda, el sitio del que deben provenir una gran proporción de los relieves de Karnak de Amenhotep IV era un templo importante de Atón que se hallaba fuera del amurallamiento oriental del recinto de Amón y un poco al norte de la calzada en su eje este-oeste. Todo lo que se ha excavado hasta ahora forma parte de un gran patio con al menos veinticuatro bases para enormes estatuas de Amenhotep IV colocado de pie contra los muros, de los que sólo quedan las zanjas de los cimientos. Hay escasa indicación de dónde pueden haber estado las entradas y hasta dónde se extendían los muros hacia el norte y el este. Dos de las estatuas exhibidas en el Museo de El Cairo están casi completas y sugieren una altura total de unos 3,9 m. El material es caliza, pero se encontró el codo de una estatua de granito rojo cerca de lo que debe de haber sido el centro del lateral sur del patio, lo cual nos recuerda que las grandes estatuas colocadas alrededor del gran patio del palacio de Amarna estaban hechas de cuarcita y granito rojo.

Estas figuras de Amenhotep IV destacan como el primer retrato inflexible del rey en el nuevo estilo de la escultura exenta. Están ejecutadas con la mayor destreza técnica, sin que el escultor cometa torpeza alguna al llevar a cabo su propósito. No es sorprendente que se les haya aplicado el término «expresionismo» [294, 295]. Por la forma, recuerdan a las estatuas osiríacas con figura de momia, de las cuales quizás los ejemplos más destacados de la XVIII dinastía sean los de la reina Hatshepsut colocadas a lo largo de las terrazas del templo de Deir el Bahari [226, 227]; sin embargo, no se muestra a Amenhotep IV con las envolturas del dios de los muertos, sino con las galas reales de fiesta, con placas que llevan los cartuchos de Atón. Presenta un rostro alargado, los ojos oblicuos hacia arriba, labios carnosos y mandíbula colgante. El cuerpo posee esa forma suave, relajada y de anchas caderas que ya se sugería en algunas de las estatuas de su padre. Una figura de El Cairo da la impresión de estar desnuda, pero quizás debamos entenderlo como una simplificación drástica de la delgada túnica vestida por Amenhotep III en dos notables estatuas ya mencionadas de su templo mortuorio, donde las gruesas formas desplomadas y el vestido inusual prestan una informalidad incómoda a la figura real[25]. La delicadeza del tallado en la pequeña estatuilla de madera de Amenhotep III [271] glosa la acentuación de ciertos rasgos del cuerpo, al igual que el planteamiento menos extremo de los escultores en gran parte de la obra posterior de Amarna. Hemos visto que había indicios de una nueva estilización de los planos faciales en cabezas como las de Amenhotep III que pueden verse en el British Museum [270] y en Boston.

Los colosos de Amenhotep IV poseen una fuerza compulsiva, una vida propia que es original y no puede explicarse plenamente buscando los orígenes en los que pudo basarse el desarrollo estilístico. En esta rara abstracción de la figura humana también hay una mezcla ansiosa de elementos en pugna. En el rostro, sobre todo, es como si cada parte se hubiera pensado por separado y con bastante amplitud, y luego se hubieran efectuado las transiciones mediante gradaciones sutiles del modelado. Esta mezcla de dureza y suavidad, de impulsos naturalistas que se ajustan a una nueva estilización, resulta asimismo evidente en la escultura de relieves. Prescindiendo de si consideramos logrado o no el experimento, no podemos negar la osadía y vitalidad de estas primeras obras[26]. Antes de que se resolviera completamente el problema, incluso bajo Ajenatón en Amarna, la tendencia fue deslizarse de vuelta a la antigua elegancia suave de línea y forma. La

reacción que siguió al final de la dinastía conllevó un exceso de refinamiento de la destreza técnica.

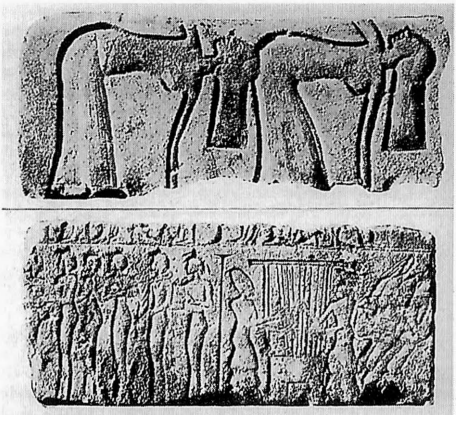
Los muros del patio de este templo de Atón han sido retirados, dejando sólo las zanjas de sus cimientos, al igual que se hizo en el caso de la cantería del palacio y los templos de Amarna. Parece probable que una gran parte de los pequeños bloques con relieves procedentes del distrito tebano se extrajeran de este edificio. Hay inclinación a creer que los encontrados en el templo de Luxor y en Medamud provenían de Karnak y no de edificios de esos sitios[27]. La posibilidad de que algunos de los relieves formaran parte de la cantería retirada de los edificios de Amarna por los contratistas de Horemheb[28] no debe ser rechazada. Por otra parte, es más probable que el gran número de bloques (en este caso piedra caliza y no arenisca) de Hermópolis y otros cuantos relieves encontrados en lugares como Assiut y Abidos procedieran de Amarna[29]. El hecho de que había un templo de Atón en Menfis, demostrado por los bloques encontrados allí, parece indicarlo una estela funeraria de un hombre de Saqqara que sirvió en dicho templo, situado presumiblemente en las proximidades[30]. Durante el reinado de Ajenatón es de esperar que sobre todo se erigieran edificios en Menfis, porque la influencia del estilo de Amarna continuó siendo fuerte allí en los primeros días de la restauración de Amón. Es bueno recordar también que Ajenatón emprendió obras en Nubia en el templo de Sesebi[31], así como en Soleb, donde hemos visto que alteró los relieves del pilono de su padre. Aunque Kawa fue llamada Gematón (Atón se ha encontrado), no se han hallado huellas anteriores al reinado de Tutanjamón[32].

Los relieves de Karnak y los de los otros sitios se parecen notablemente a la obra de Amarna y utilizan la misma variedad de métodos al ocuparse del huecorrelieve. La mayoría de los bloques de Hermópolis pertenecen a una fecha posterior del reinado y existe mucha probabilidad de que fueran llevados allí de edificios de Amarna. Aunque los relieves de Karnak suelen sugerir temas representados en las escenas de las tumbas de Amarna, no contienen detalles que hubieran tenido que extraerse de la nueva ciudad. Gran parte del paisaje pintoresco podría aplicarse igualmente a los entornos del templo de Karnak o a las actividades dentro de su recinto. Por supuesto, no se nos escapa que ello implica que en Tebas se había inventado realmente un nuevo mundo figurativo, como el que hemos conocido por las tumbas de Amarna. Hay allí partes del conocido grupo familiar que ahora incluye a Meritaten, quien quizás aún no había nacido y no se la representó cuando Ramose estaba decorando su tumba. También aparece el desplazamiento real en carro, que iba a constituir una parte tan animada de la escena de Amarna, cuando el rey se trasladaba rápidamente del palacio al templo o a inspecciones en las proximidades de la ciudad. Algunos de los bloques muestran a Ajenatón, Nefertiti y Meritaten a una escala muy grande, que sugiere la decoración de un pilono. Un festón ornamental de patos como los que colgaban de guirnaldas en la nueva capital y una gran figura de un sirviente con un par de aves acuáticas parecen un acompañamiento adecuado para una de esas escenas familiares, pero las cabezas emplumadas de una pareja de caballos de un carro y la nariz y oreja de un rostro rojo con una mano amarilla levantada a su lado hace inevitable que se conjeture si este templo de Atón no tendría un pilono con el rey dominando sobre los extranjeros. Innumerables extranjeros postrados aparecen a escala menor, mientras en otros lugares se les muestra como parte del antiguo motivo heráldico ligado a las plantas del Alto y el Bajo Egipto.

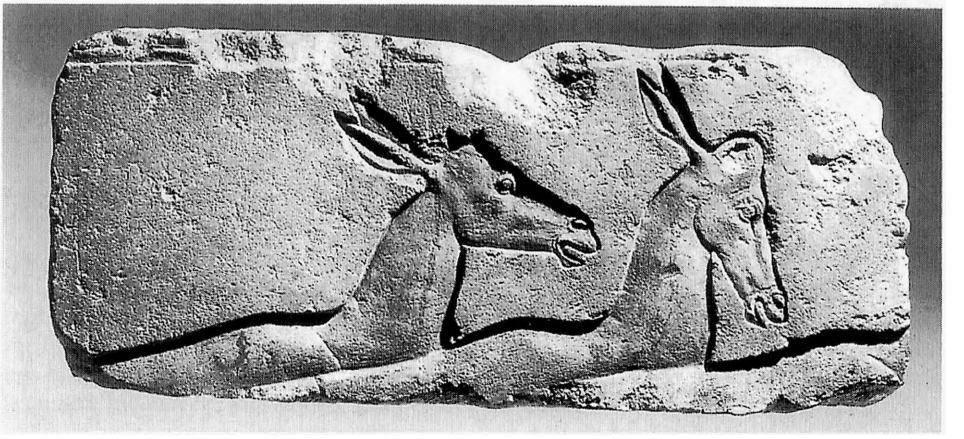
Hay otros indicios de la práctica antigua en las curiosas figuras que se asemejan a los habitantes del otro mundo en las tumbas rea-

les que acompañan a la que debe de ser una representación de la celebración del festival de Sed. Una figura con cabeza de chacal postrada sobre una rodilla en ademán de júbilo es sin duda una de los «Espíritus de Pe». Un «Espíritu de Nejen» con cabeza de halcón acompañante se describe en la tumba de Parennefer, donde también aparecen monos rezando al sol y una figura semejante al rey postrado con monos subidos a un altar con balaustrada en uno de los bloques de Karnak. Nos viene a la memoria que Legrain encontró hace mucho tiempo estatuas de estos espíritus procedentes de los antiguos santuarios, probablemente extraídas del mismo templo y enterradas con la gran masa de estatuas desechadas del templo de Karnak[33]. Ahora hay muchos bloques que pertenecen a este grupo del festival de Sed, al que antes sólo representaba una pieza hoy en el Fitz-William Museum de Cambridge, procedente de la Gayer Anderson Collection[34].

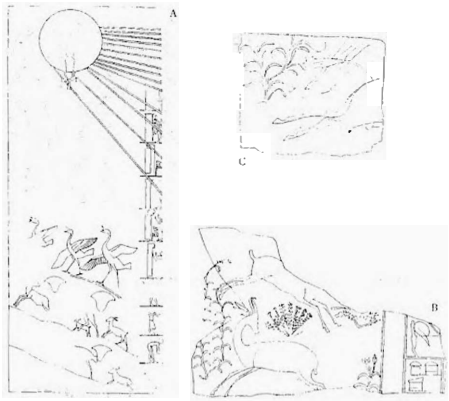
Pese a lo interesantes que resultan estos indicios de un estadio en el culto de Atón que seguía conservando una porción considerable de prácticas antiguas y sugiere rasgos que se van a encontrar en las tumbas de Jeruef, Parennefer y Ramose, son los nuevos elementos los que otorgan su sabor fascinante a estas partes incitantes de un gigantesco rompecabezas. Los animales maravillosamente modelados que son llevados al sacrificio, los sirvientes con parasoles y diversos artículos de comida y ajuar encuentran su paralelo en Amarna, y ya hemos visto las damas con



297. Bailarinas, damas del harén y músicos sirios. Relieves del santuario del Atón de Karnak. XVIII dinastía. *Museo de Luxor.*



298. Escena del desierto con antílopes. Relieve procedente de Hermópolis. XVIII dinastía. *Museo de Brooklyn.*

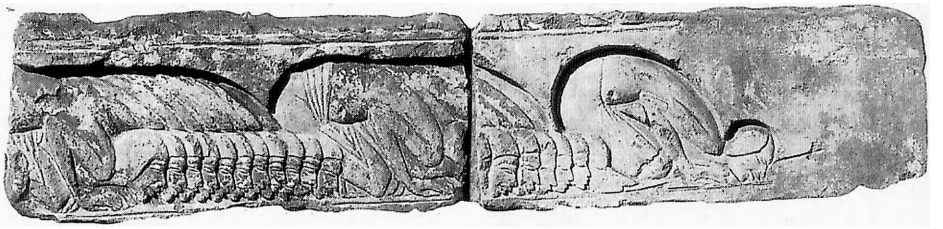


299. Animales en paisaje. A) tumba real de Amarna; B) bloque procedente del palacio de Amarna; C) bloque del santuario del Atón de Karnak. XVIII dinastía.

abanicos esperando en la tumba de Ramose. Los músicos sirios [297] presentan asociaciones con el palacio de Amarna. También hay danzantes en movimiento violento [297] a los que sólo es necesario comparar con los de la tumba de Jeruef para darnos cuenta del rudo contraste que suponen sus actitudes angulares con la línea que fluye suavemente del antiguo estilo. El nuevo espíritu presenta su aspecto más atractivo en el tratamiento de las escenas menores de la gente que se dirige a sus tareas en los edificios y jardines o las actividades de los animales en campo abierto [298]. A este último grupo de escenas pertenecen el toro y la hiena corriendo entre plantas silvestres, que recuerdan tanto un relieve de Oxford[35] procedente del palacio de Amarna y los animales fuera del muro del templo mostrados en la tumba real allí [299].

Los artesanos que tallaron los bloques de Karnak estaban experimentando con el huecorrelieve, del mismo modo que los hombres en la tumba tebana de Parennefer habían intentado el relieve alzado tallado en un grueso revestimiento de yeso y el huecorrelieve en la pobre superficie rocosa. En las tumbas de

300. Reina. Huecorrelieve en arenisca. XVIII dinastía. *Museo de Cleveland.*



301. Sirvientes postrados. Relieve procedente del santuario de Atón de Karnak. XVIII dinastía.

Amarna la calidad variada de la piedra caliza necesitó cierta reelaboración en yeso en los esculpidos profundos. En general, el muro de roca labrada se igualaba mediante una capa de yeso sobre la que se tallaban las escenas. Este uso frecuente del huecorrelieve, donde todas las figuras se rehundían en la superficie del muro, era más barato en mano de obra que el método del Reino Antiguo de intentar labrar el fondo de los relieves alzados en un muro de tosca piedra caliza recubierto de yeso. Sin embargo, cuando el yeso se cae con el transcurso del tiempo, el huecorrelieve deja huellas aún más débiles de la obra original que el antiguo método. Sólo quedan los contornos y una sugerencia aproximada del modelado donde el cincel había tallado la roca de debajo. Esto, aún más que el premeditado daño que han sufrido, hace difícil examinar y fotografiar las tumbas de Amarna. La impresión que se percibe de una factura apresurada y desigual es en parte falsa, pero no totalmente. El mismo sentimiento inquietante de desigualdad se percibe en los bloques de arenisca de Karnak [300]. Aunque esto en parte contribuye a su vivacidad, también sugiere que los problemas de representación y técnica aún no se habían resuelto. El punto de perfección que los artesanos de Amarna podían alcanzar lo atestigua la tumba menfita de Horemheb, donde se utilizó la bella caliza de Tura tanto para huecorrelieves como para relieves alzados [330-334]. Llega al final del periodo, quizás en el reinado de Tutanjamón, antes de que Horemheb se convirtiera en rey y antes de que hubiera un retorno a algo semejante al estilo suave del reinado de Amenhotep III. Estos relieves menfitas soberbiamente labrados presentan una unidad coherente en la que se han absorbido las innovaciones realizadas en los años previos.

En el templo de Atón anterior no sólo encontramos las superficies mayores de las figuras reales modeladas vigorosamente, sino el mismo tratamiento aplicado a menor escala a grupos de figuras como los sirvientes postrados [301]. De tratamiento más simple son las bailarinas [297], aún concebidas siguiendo amplias líneas, pero prescindiendo del modelado plástico. Completamente diferente es una especie de estilo de miniatura en el que las líneas incisas dan más la impresión de grabado que de huecorrelieve, y que abarca desde figuras muy pequeñas hasta otras algo mayores, como en el grupo de las damas del harén y los músicos sirios [297]. No sólo varía el estilo de tallado de una escena a otra, sino que ya no se mantienen las dos superficies relativamente llanas para el fondo y las figuras, como en el bajorrelieve de comienzos de la XVIII dinastía [244] o incluso el elaborado tratamiento posterior de la tumba de Ramose [263], donde el modelado sutil de la superficie produce diferencias de nivel muy leves. En el huecorrelieve ante-

302. Ajenatón, Nefertiti y sus hijos. Estela procedente de Amarna. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

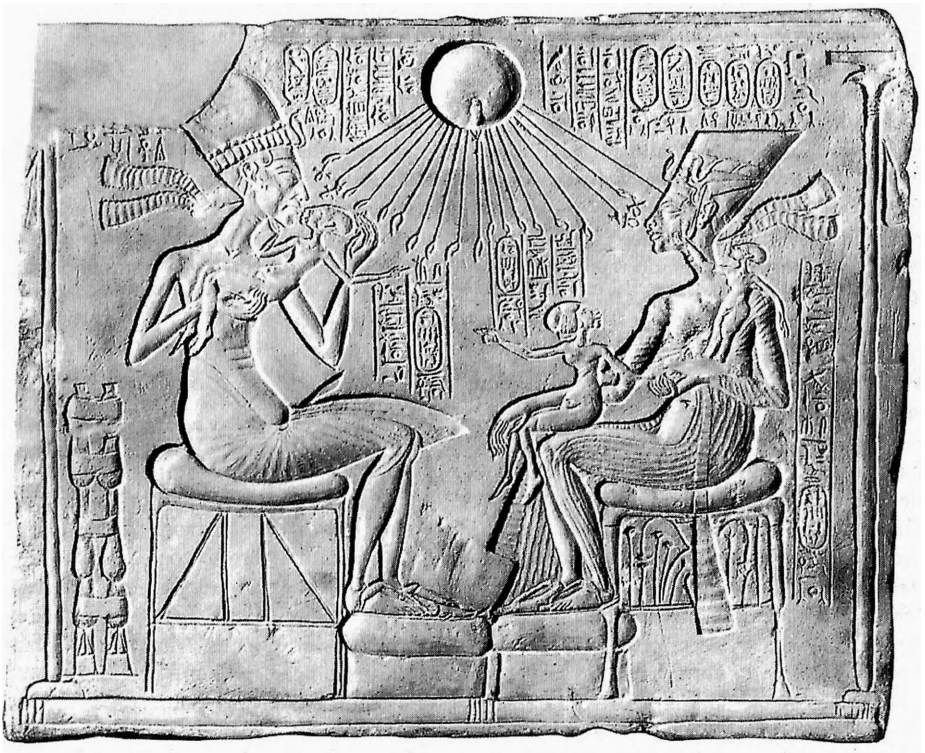
rior, los planos apenas se trataban y se dejaban llanos, incluso cuando el tallado fuera profundo. En general, este huecorrelieve también se había utilizado en el exterior de los edificios, quizás en parte con la idea de que el tallado se protegía al estar rehundido en la superficie del muro. El efecto se lograba mediante la sombra arrojada en la luz brillante por el borde pronunciado de los principales contornos. En estos nuevos huecorrelieves se produce un juego más rico de luces y sombras por el modelado más plástico del tipo que podría haberse logrado con suave arcilla.

Un retablo de El Cairo procedente de una casa de Amarna se ha escogido para su ilustración [302] porque permite estudiar el nuevo tratamiento en detalle. Se muestra a Ajenatón entregando un adorno para la oreja a su hija, mientras Nefertiti se ocupa de las hijas menores. Resulta evidente que el ligero grabado de las inscripciones y colgantes del adorno de oreja que la hija alcanza, yuxtapuesto al modelado plástico de las figuras, vuelve a mostrar una descuidada indiferencia ante la antigua unidad consistente de las superficies. Manifestada aquí en una zona pequeña, constituye un paralelo de las variaciones en el tallado entre los grupos diferentes de los bloques de Karnak. La variación en la profundidad de los planos es tan característica como la expresividad del uso de la línea. Ambas son tan sorprendentes como las nuevas proporciones de las figuras, ejemplificadas sobre todo por el cráneo fantásticamente alargado de la princesa en el centro del bloque y el dibujo nervioso de los largos dedos huesudos que se extienden para alcanzar el pendiente. Los pliegues transparentes del traje de la reina están a un nivel inferior de sus brazos. Las partes carnosas de éstos y las piernas del bebé que sujeta sobresalen por su modelado en proyección y por sus vastos contornos. Están acentuados por la estrechez de la muñeca y el tobillo. Otro rasgo importante de la estela de El Cairo se manifiesta con mayor claridad en un famoso relieve de una estela de la familia real de Amarna, ahora en Berlín [303]. Característica de ambos relieves es una unidad especial de composición lograda, como se ha sugerido, mediante la disposición casi concéntrica de las figuras y objetos. El punto focal de este plan de composición lo proporciona en el relieve de El Cairo el pequeño pendiente, y en el relieve de Berlín, el dedo gesticulante de la princesita que descansa en las rodillas de Nefertiti. Sin duda, la composición pretende resaltar la intimidad doméstica de la familia real y refleja el interés temático en el momento informal elegido para la representación[36].

Debe destacarse que, pese a lo atrevidas que parezcan estas innovaciones del escultor de Amarna en contraste con lo que se había hecho antes, se detienen en un punto en el que la proyección de las superficies continúa siendo muy leve en comparación con los altorrelieves reales desarrollados en otras par-

tes del mundo. El modelado se ajusta perfectamente a sus contornos y no produce ese sentimiento desagradable que encontraremos en el Periodo Tardío tras Nectanebo I, cuando una especie de solidez suave en las formas modeladas queda penosamente contenida en los contornos tradicionales que parecen haberse endurecido por el uso prolongado. Así pues, en el punto más revolucionario de la primera parte del reinado de Ajenatón, el instinto formalizador mantiene los impulsos naturalistas dentro de unos límites que son básicamente egipcios. Cuando la frescura de las nuevas ideas se gastó, el nuevo estilo se atempera un poco. Luego, cuando surge una reacción más acerba al final de la dinastía, queda sumergido en el antiguo. El proceso comienza dentro del reinado del mismo Ajenatón con pasos apenas perceptibles y continúa hasta que las huellas de Amarna resultan difíciles de detectar en el periodo ramésida. El regreso a los métodos tradicionales fue posible porque los innovadores del periodo de Amarna habían dejado intactos los cimientos del arte egipcio.

Antes de pasar al sitio de Amarna en sí, éste parece el punto apropiado para volver a considerar brevemente la cuestión de la corregencia entre Amenhotep IV y su padre[37]. La rápida evolución de un nuevo estilo podría haber ocurrido durante la coexistencia de un régimen antiguo y uno nuevo, pero el fermento político y religioso del que era parte sin duda ya produjo enfrentamien-



303. Ajenatón, Nefertiti y tres hijas. Estela procedente de Amarna. XVIII dinastía. *Berlín, Agyptisches Museum.*

tos en el cuarto año de reinado que ocasionaron el traslado de la capital de Tebas al nuevo emplazamiento de Amarna. Se ha dado por sentado que el anciano y enfermo Amenhotep III permaneció en retiro, rodeado por una pequeña corte de partidarios, de unos nueve a doce años tras nombrar corregente a su hijo. Debe admitirse que todo el curso de la revolución es más fácil de concebir si Amenhotep ostentaba todo el poder tras la muerte de su padre al comienzo de un nuevo reinado o tras una breve corregencia.

La opinión de que Amenhotep III aún seguía vivo en el año duodécimo, cuando Ajenatón celebró una gran recepción de tributos exteriores en Amarna durante una visita de la reina madre Tiy, es muy dudosa. Todo el carácter de las famosas cartas de Amarna, la correspondencia dirigida desde el extranjero a Amenhotep III y Ajenatón, y recogida en los archivos de Amarna, parece ir en su contra. Ahora está claro que Amenhotep III no murió hasta finales de su año trigésimo octavo, que sería el octavo o noveno de Ajenatón, si se le hubiera nombrado corregente con ocasión del Heb-Sed del año trigésimo de su padre. Se ha sostenido que la corte regresó a Tebas desde Amarna para el funeral y estaba residiendo allí cuando se recibió una carta de Tushratta, rey de Mitanni, en la «Ciudad del Sur» en el «Castillo del "Regocijador en el Horizonte"», aparentemente el nombre otorgado por Ajenatón al antiguo palacio de su padre de Malkata. La fecha del comienzo de la anotación realizada por un escriba sobre la tablilla cuneiforme está incompleta, y dice: «[Año] 2, primer mes del invierno, día...» Se ha pensado que debe reconstruirse como «Año 12», pero no es seguro[38]. La fecha se ha conectado con las pinturas de la visita de Tiy a Amarna y las representaciones de Amenhotep III[39] que aparecen junto con la escena del tributo en la tumba de Huya en Amarna. Parece que se ha pasado por alto que la ocasión de la entrega de tributo está fechada en el segundo mes de invierno, mientras que la carta de Tushratta referente a la muerte del anciano rey fue recibida en Tebas en el primer mes de invierno. Parece que Amenhotep III ya estaba muerto, incluso si se acepta que la carta de Tushratta sea del año 12. Debido al torpe sistema del Nuevo Reino en el que los años de reinado no corresponden con los años civiles, cabe considerar la siguiente posibilidad: no sabemos la fecha del acceso al trono de Ajenatón, pero si había caído entre el día desconocido del primer mes de invierno y el octavo día del segundo mes del calendario civil, la fecha de la tablilla seguiría a la del año de reinado[40]. Puesto que también se ha sugerido que Amenhotep III pudo haber muerto en el año octavo o noveno, lo que implica un periodo demasiado largo para las ceremonias funerarias que habrían durado hasta el año duodécimo, se verá que casi todo son suposiciones y que debe considerarse seriamente que el año de la carta sea el 2. La referencia a Amenhotep III en la tumba de Huya puede muy bien tener una naturaleza conmemorativa. Otros objetos encontrados en Amarna con el nombre de Amenhotep III emparejado con el nombre posterior de Atón también pueden haberse realizado durante la visita de la reina Tiy en memoria de su esposo[41].

Que la carta de Tushratta pudiera haber sido recibida realmente en el año 2, mientras Amenhotep aún residía en Malkata antes de trasladarse a Amarna, y que el joven rey ascendiera al trono tras la muerte de su padre al final del trigésimo octavo año de este último, o tras una breve corregencia que comenzó en el año trigésimo sexto o trigésimo séptimo, parece respaldado por otra correspondencia exterior de Amarna[42]. Tushratta continúa una queja sobre estatuas prometidas como parte de la dote de su hija por Amenhotep III en escritos a Tiy y Ajenatón. Pide a Tiy que le hable a su hijo de las cordiales relaciones que había mantenido con

su esposo. Quizás con nuestro conocimiento posterior no debamos resaltar la ironía de la afirmación del rey de Mitanni de que su pesar por la noticia de la muerte del padre se había calmado al darse cuenta de que todo continuaría siendo igual bajo el nuevo gobierno del hijo. Pero esto, emparejado con las cartas de felicitación por el acceso al trono de Ajenatón de los jefes de los restantes estados extranjeros, no parece que llegue al final de una larga corregencia, durante la cual había sucedido un levantamiento político y el traslado de la capital a Amarna unos años antes.

CAPÍTULO 17

EL PERIODO DE AMARNA (1372-1350 A.C.)

Hemos de pasar ahora a examinar la nueva ciudad, llamada Ajetatón (el Horizonte del Atón), que al menos era lo suficientemente habitable como para que la corte se trasladara allí en algún momento entre el año quinto y sexto del reinado de Ajenatón [309][1]. El lugar elegido se encontraba en el lado oriental del río sobre terreno desértico arenoso un poco más elevado que los cultivos que se apretaban en las márgenes fluviales en una estrecha franja. Allí los acantilados orientales se desplegaban para formar una llanura semicircular de 11 km de longitud y de 3 a 5 de profundidad. Al lugar se le ha dado el nombre de Tell el Amarna parece que por un malentendido moderno de los nombres de las aldeas de El Till y Beni Amran. Se encuentra a medio camino entre El Cairo y Luxor, en la región de la antigua ciudad de Hermópolis, pero a varios kilómetros al sur al otro lado del río. La región al norte de Amarna, aproximadamente frente a Hermópolis, contenía el cementerio del Reino Antiguo de Sheikh Said, así como las más conocidas tumbas de roca del Reino Medio de El Bersheh, que pertenecían a los nomarcas de Hermópolis. En tiempos posteriores, Adriano fundó cerca la ciudad de Antinópolis en memoria de su favorito Antínoo, mientras que varios kilómetros más al sur, frente a Amarna en la orilla occidental desierta, iba a crecer el extraordinario cementerio grecorromano de Hermópolis en Tuneh el Gebel. En realidad, la misma Hermópolis se encontraba demasiado lejos hacia el norte para interferir en las fronteras que Ajenatón estableció mediante una serie de estelas que se tallaron en los riscos del desierto a ambos lados del río.

Las canteras de travertino de los cerros orientales ya se habían labrado en el reinado de Keops en la IV dinastía, pero, pese a los intentos de identificar huellas anteriores de habitación en Amarna, no parece haber duda de que Ajenatón fundó su capital donde nunca antes había existido una ciudad, sobre terreno nuevo, como declaraba en sus estelas limítrofes. Al menos tres de estas catorce estelas contienen una primera versión de una proclamación sobre la fundación de la ciudad. Ahora se cuestiona la fecha en el año 4 de dos de éstas (la K y la X), pero su texto roto hace referencia a algo que ocurrió en el año 4 y se piensa que refleja acontecimientos en Tebas que provocaron el traslado de la capital a Amarna[2]. Las otras estelas contienen una segunda versión de la proclamación fechada en el año 6, mientras que una edición posterior del año 8 se añadió a dos de ellas (A y B en la margen occidental) durante otra inspección de las fronteras. La primera proclamación contiene la afirmación de que si el rey, la reina o la princesa Meritaten murieran en alguna ciudad del norte, sur, oeste o este, sus cuerpos debían ser llevados a Ajetatón para su entierro. Esta afirmación sugiere que el juramento del rey no debe interpretarse demasiado rígidamente para significar que nunca abandonaría los límites de Ajetatón. Sin duda, cuando declaró que no pasaría más allá de los límites de sus mojones de piedra, quería decir que no extendería su capital más allá de una zona determinada. Pretendía que ésta continuara siendo la capital y que no se trasladara a otra

parte del país[3]. Está claro que los movimientos de Ajenatón no pueden determinarse mediante las pruebas con que se cuenta en la actualidad, pero tienen una relación importante con la administración del país y la cuestión de si el rey construyó edificios en otras partes una vez que la corte se trasladó a Amarna.

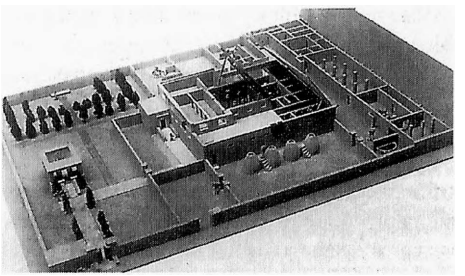
Hemos visto que no aparecen hijos con la pareja real en las tumbas tebanas, aunque se muestran al menos dos en los relieves de Karnak. Las primeras estelas sólo mencionan una hija, la princesa Meritaten, pero el segundo grupo consta de estatuas agrupadas del rey, la reina y dos princesas, talladas en la roca pero exentas de las grandes inscripciones frente a los riscos. La segunda proclamación en estas estelas menciona específicamente a las princesas Meritaten y Meketaten, mientras que la figura de la tercera hija, Anjesenpaaten, estaba tallada en el lado del soporte para la tablilla sostenida por el rey y la reina, como parte de las adiciones realizadas en el año 8. Las niñas acabaron alcanzando la cifra de seis, al parecer siguiendo al nacimiento de cada una poco después su aparición en uno de los monumentos. Todas aparecen en la reconstrucción de la deliciosa pintura de los aposentos del rey en la Finca Real [314]. El fragmento mejor conservado en el Ashmolean Museum de Oxford nos muestra la maestría del pintor en el manejo de la línea y el pigmento, así como su habilidad para sugerir los suaves cuerpos sin desarrollar de las niñas. Los artistas previos habían solido contentarse con repetir las formas maduras de las personas mayores a escala menor, sin poner mucho interés en los niños. Ahora que se resaltaba la vida privada del rey, estos cuadros íntimos de la vida familiar requerían que el escultor y el pintor afrontaran este nuevo problema en las innumerables representaciones de las niñas. El nombre de la cuarta hija sólo aparece en las tumbas de Huya y Mery-ra III, grabadas no antes del año 12, y en la tumba real, mientras que la quinta y la sexta sólo se conocen por la tumba de Mery-ra II, a menos que una de ellas sea el bebé sostenido por un ama en el funeral de Meketaten mostrado en la tumba real[4]. Las tres hijas menores se desvanecen de la historia, salvo por esta leve huella, pero se sabe más del destino no muy feliz de las tres niñas mayores. Meritaten fue casada con el corregente y sucesor de Ajenatón, Semenjkara, y desaparece con él tras el derrumbamiento de la revolución del Atón. Meketaten murió antes que su padre y fue enterrada en la tumba real de Amarna. Anjesenpaaten vuelve a aparecer con el nombre cambiado a Anjesenamon, como esposa del joven Tutanjamón. De los archivos estatales de la capital hitita de Boghazköy llega la sorprendente información de que como joven viuda buscó como esposo al hijo del rey Subbiluliumas[5].

Las estelas mojón delimitaban sin duda las ricas tierras agrícolas de la amplia llanura al oeste del río, así como la zona más restringida de la ciudad a la que esta tierra cultivada tenía que proporcionar el suministro de comida. El conjunto se fijó como una región de unos 18 kilómetros cuadrados, de norte a sur y de este a oeste, enumerando en la segunda proclamación las distancias entre las seis estelas en las que se inscribió este edicto. Los planos esbozados en estas proclamaciones fueron llevados a cabo en un grado considerable, si bien con cierta premura, pero la nueva ciudad de Ajenatón no duró mucho tiempo. Tras la muerte del rey en el año decimoséptimo de su reinado[6], apenas pudo haber pasado más de un año hasta la muerte de su sucesor Semenjkara mientras intentaba efectuar la reconciliación con el sacerdocio de Amón. El niño Tutanjamón, que sólo tenía nueve años en el momento de su ascensión al trono, pronto se trasladó permanentemente a Tebas, y Amarna fue desmantelada por sus habitantes al abandonarla. Unos cuantos años después, al final de la dinastía, parece que Horemheb comenzó la

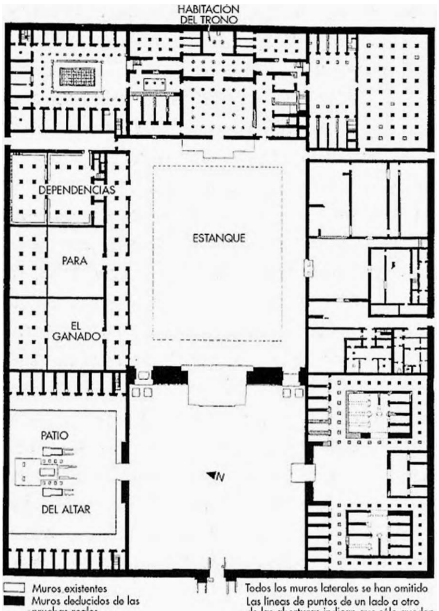
demolición de los edificios públicos, sobre todo los templos del Atón y el palacio, llevándose toda la piedra y madera utilizables para los edificios de otros lugares.

Tell el Amarna requiere un examen detallado. Ha sido excavada en buena parte y puede resultar ser la única ciudad egipcia de que se dispone para su estudio, debido al hecho de que se extendía fuera de la tierra cultivada y, al ser abandonada, nunca se volvió a reconstruir. Por su ubicación, no era una comunidad urbana típica[7]. Había espacio para la expansión, sobre todo por donde no había problema de verse entorpecida por los campos labrados, que eran tan valiosos para la economía de la nación en un estrecho valle fluvial. No existe la congestión de las ciudades más antiguas y apenas se aprecia en los edificios la tendencia de crecer hacia arriba sobre calles estrechas, característica de ciudades como Tebas y Menfis. Se puede extraer alguna noción sobre estas casas de las grandes ciudades, que tenían varios pisos, y graneros y despensas en la azotea, de las pinturas de las tumbas y los bloques de relieves, las maquetas de casas tebanas y de las viviendas coptas posteriores conservadas en el recinto del templo de Medinet Habu[8]. Por otra parte, en Amarna, la habitación no podía extenderse demasiado lejos en la llanura desértica. Se restringía a la larga tira de suelo más bajo próxima a la orilla del río, donde podían cavarse pozos para obtener agua del subsuelo o donde la distancia no era demasiado grande para acarrear agua del río. A medida que la nueva ciudad creció, comenzó a apretarse. Empezaron a acoplarse casitas entre las grandes posesiones de los ciudadanos ricos, que habían elegido los mejores sitios y los habían dispuesto al modo de las casas de campo egipcias, con grandes jardines y edificios secundarios colocados dentro de los muros que cercaban zonas considerables [304]. Se ha señalado que en el extremo meridional del barrio norte estaban creciendo barriadas pobres. El extremo occidental de la parte de este barrio que se extendía al sur de un lecho de río seco o arroyada, constaba de casas dispuestas de forma más compacta que parecen haber pertenecido a comerciantes, quizá instalados allí para estar cerca de los muelles junto al río.

La ciudad no estaba amurallada, limitando con el río por un lado y con el semicírculo de arrecifes por el otro. Sin embargo, había barracones militares en el borde oriental del barrio oficial central, con establos y oficinas que probablemente servían como sede de la policía, cuyas actividades se muestran en la tumba de su jefe Mahu. En las accidentadas pendientes desérticas se han encontrado las rutas utilizadas para patrullar el perímetro oriental del distrito. Deben de haber existido allí cuarteles de la guardia, como se muestran en la escena donde Mahu acompaña al rey en una inspección de las medidas tomadas para proteger la ciudad[9]. A ambos extremos norte y sur del lugar, los arrecifes se cierran al borde del río, dejando sólo estrechas entradas a la llanura de Amarna. A la zona también podía accederse desde diversos valles del desierto, pero la vía principal por tierra a la ciudad debe de haber sido la carretera que corría junto al río. Aunque se convierte en una simple senda rocosa cuando rodea la punta de Sheikh Said al norte de la llanura, este camino se ha continuado usando hasta nuestros días[10]. Gran parte del



304. Maqueta de una casa de Tell el Amarna. *Chicago, Oriental Institute.*



305. Amarna, palacio septentrional. XVIII dinastía. Planta.

tráfico se ha de haber efectuado por barco hasta los muelles de la ciudad. Sin embargo, la carretera del río probablemente estaba en uso mucho antes de la fundación de Ajenatón y se convirtió en la principal vía pública de la nueva ciudad. Llamada en la época Sikket el-Sultán, los excavadores la han apodado la Carretera Real.

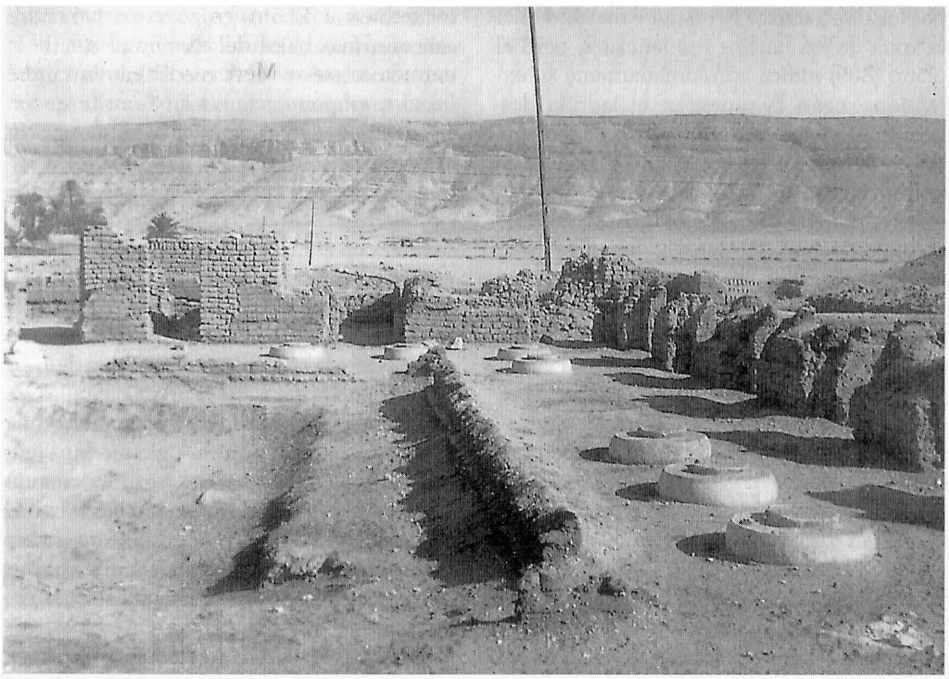
En el norte, donde el estrecho espacio entre los arrecifes y el río comenzaba a ampliarse, la carretera pasaba por un suburbio que fue una de las últimas tareas de construcción emprendidas en el reinado de Ajenatón. Una gran muralla de ladrillo de norte a sur contenía una entrada monumental que daba a un edificio apenas indicado por unos pocos vestigios de muros que corren bajo los cultivos en el lado del río de la carretera. Se piensa que era un palacio a cuyo alrededor este barrio del extremo norte comenzaba a crecer. El material aún no se ha publicado por completo[11], pero la entrada se ha restaurado ingeniosamente. El amplio acceso estaba flanqueado por puertas falsas revestidas de piedra y fragmentos de estatuas de la familia real formaban parte de su decoración. A las habitaciones que había encima se entraba por escalinatas desde un pasadizo construido dentro del muro, y los trozos de pintura mural indican que estos aposentos estatales estaban decorados con una escena que mostraba el desplazamiento real con el rey, su hija Meritaten y su marido Semenjkara en carros. Los trozos de jarras de piedra procedentes del edificio del interior de la puerta occidental llevaban los nombres de Ajenatón y Nefertiti. Esta leve prueba no confirma exactamente la sugerencia de que Nefertiti se retiró a este edificio tras ser suplantada en el favor por su hija Meritaten. Esta idea de la desgracia de Nefertiti se basa en buena medida en el borrado algo inconsistente de sus cartuchos y el reemplazamiento de su nombre y figura por los de Meritaten en el recinto de Maru Atón al sur de la ciudad, que podría ser susceptible de otra explicación[12].

Parece que había pocas construcciones entre esta zona del extremo norte y el barrio sur de las afueras, salvo por una notable excepción: el palacio septentrional [305]. Esta serie de edificios fue planeada regularmente sobre un eje oeste-este dentro de unas murallas rectangulares y se situó frente al río, con la parte trasera dando a la Carretera Real. Los aposentos estatales no contenían estancias identificables para vivir. Había un gran patio con altares para el culto del Atón, mientras que el plano concede una cantidad de espacio desproporcionada a establos con picaderos de piedra que presentan notables tallas de los animales allí guardados. Un patio del jardín [306] al que daban los salones situados al norte de la sala del trono estaba rodeado de compartimentos, como en el caso del patio columnado similar del harén norte del palacio principal de la

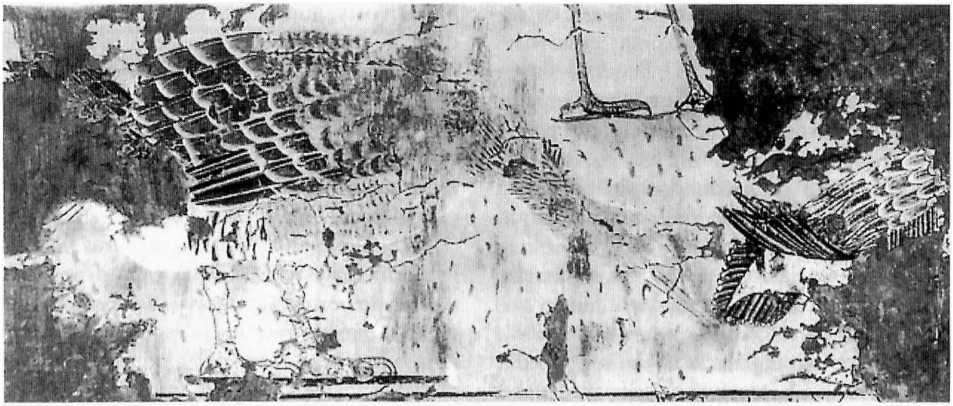
ciudad. Las pequeñas habitaciones que salían de él estaban decoradas con maravillosas pinturas de pájaros [307], la más bella de las cuales era el friso con el matorral de papiros rebosante de vida de aves en la denominada «habitación verde» [284]. Los muros decorados estaban recortados por pequeños nichos, lo cual sugirió a los excavadores que el conjunto era una pajarera[13].

Al sur del palacio septentrional, la carretera cruzaba el barrio norte de las afueras y entraba en la parte central de la ciudad [308], donde el principal palacio oficial se extendía junto al río en la margen occidental. Estaba conectado por un puente sobre la carretera con una extensa posesión del rey, la Finca Real. El gran templo del Atón se encontraba al norte de la Finca Real, mientras que el templo pequeño la flanqueaba al sur. Al este, más allá de éstos, había varios edificios administrativos y, aún más al este, los barracones de la policía. Al sur del palacio, la carretera continuaba por el antiguo barrio residencial del sur hacia el borde meridional de la llanura. Allí, en campo abierto, pasaba por el recinto de Maru Atón, dos amurallamientos anexos con pabellones y pequeños santuarios colocados en jardines con sus estanques.

En el plano [309] se verá que otras dos calles principales cruzaban la ciudad, serpenteando de norte a sur a través de los dos principales barrios residenciales que se extendían al norte y al sur del bloque central de edificios oficiales. A su vez, estos barrios residenciales eran atravesados por calles transversales y también por varios cursos de agua secos que se deben de haber llenado durante las tormentas muy infrecuentes. Éstos han cambiado sus contornos durante los siglos, recortando porciones de terreno otrora habi-



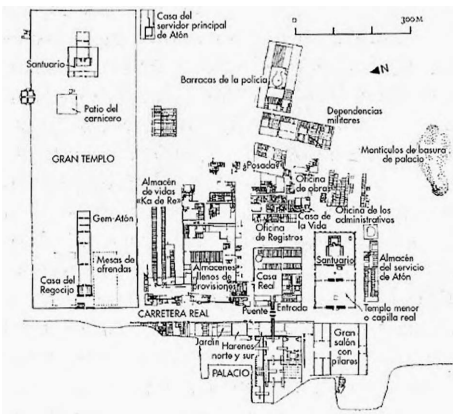
306. Amarna. Palacio septentrional, patio del jardín, vista norte. XVIII dinastía.



307. Oca. Pintura proveniente del palacio septentrional de Amarna. XVIII dinastía. *Oxford, Ashmolean Museum.*

table, pero siempre han de haber impedido que los edificios se construyeran en ciertos puntos de su curso. No se ha excavado toda la zona de los barrios residenciales, pero el plano [309] indica aproximadamente su extensión, según la muestran el ladrillo descompuesto y los escombros de la superficie.

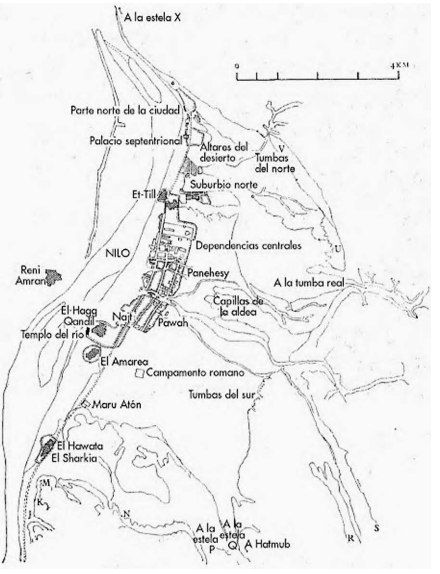
Las tumbas de los cortesanos de Ajenatón se dispusieron en dos grupos, uno de los cuales estaba al norte del valle por el que se volvía de los cerros orientales, a unos 12 km de la tumba real. El otro grupo se excavó en los salientes más bajos del terreno al sur de la entrada a este valle. A medio camino entre los dos grupos de tumbas, y oculta en un pliegue del terreno ondulado, había una aldea amurallada para los hombres encargados de tallar las tumbas de roca. En el interior de la entrada había una casa más grande para el capataz. Tenemos de nuevo uno de esos proyectos sobre un plano unificado, con una repetición de las estructuras individuales, como en la ciudad del Reino Medio de Kahun y la aldea de los artesanos de Deir el Medineh. Cerca había varias capillas de ladrillo. Los fragmentos de arquitrabe que mencionan al dios Amón sugieren que algunos pertenecen al final del periodo, cuando se hicieron intentos para reconciliarse con el sacerdocio tebano. Un poco al norte había una zona cercada, con tres plataformas, a las que se accedía por rampas, que se han denominado los altares del desierto. Su estructura sugiere el pabellón en el que el rey recibía el tributo extranjero. Éste se ha identificado como el edificio que está colocado a



308. Amarna, dependencias oficiales centrales. XVIII dinastía. Plano.

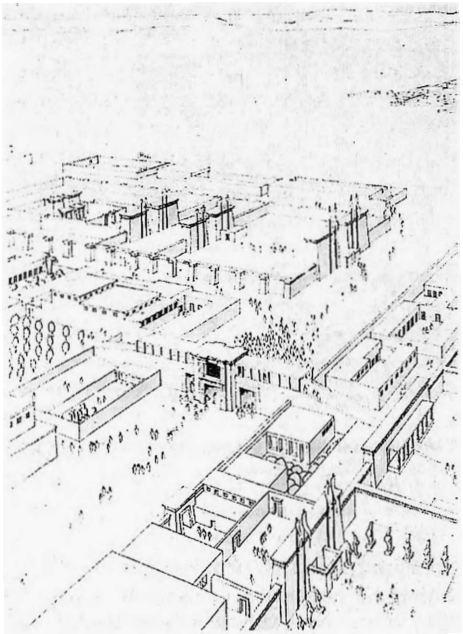
horcajadas en el muro norte del gran templo, pero ninguno de estos edificios se parece exactamente a las representaciones de las tumbas. El desierto abierto habría sido un excelente emplazamiento para la exhibición de pompa que vemos en las tumbas de Huya y Mery-ra II[14].

La primera parte de la ciudad que se erigió tras el barrio oficial parece haber sido el distrito residencial del sur, que contenía las residencias del visir Najt, el general Ramose y los sacerdotes Pawah y Panehesy. Dos de estas propiedades de la calle más hacia el este estaban ocupadas por escultores. Una se hallaba en el lado norte de la arroyada y pertenecía a Tutmosis, mientras que la otra se encontraba en la margen sur de este gran curso de agua seco. No obstante, el taller de un tercer escultor, contiguo al palacio, parece indicado por el gran número de ushebtis de granito y la cabeza de yeso de Ajenatón encontrados en una masa de escombros frente a las puertas del gran templo del Atón. Había una fábrica de vidrio en el extremo norte del barrio residencial del sur, encontrándose mucho vidrio roto en los montículos de desechos que se extendían al sur de los barracones de la policía. Por toda la ciudad, los desechos de las casas se arrojaban en espacios abiertos o se colocaban en hoyos preparados en el suelo. Se había avanzado poco en el saneamiento, y el agua de un baño simplemente caía en un receptáculo del suelo, que tenía que vaciarse, o corría por un corto canal bajo el muro donde se la dejaba hundirse en el suelo. Periódicamente, se quemaban los montones de basura o se nivelaban para formar los cimientos de nuevas construcciones, como puede verse muy bien en la parte nordeste del barrio del norte, que estaba en proceso de desarrollo cuando se abandonó la ciudad. Las nuevas casas se dejaron en diversos estadios de construcción, desde las primeras hiladas de un muro de cerramiento hasta casi completas, con los muros levantados y el dintel de piedra listo para ser colocado en su lugar.



309. Amarna, plano general de la ciudad. XVIII dinastía.

Muchos de los rasgos de los palacios y casas de Amarna se han expuesto al hablar del palacio de Amenhotep III, cuya estructura [282, 283, 285-287] nos proporciona uno de los ejemplos más iluminadores de la arquitectura doméstica del Reino Nuevo. Sin embargo, en Amarna aparecen nuevos elementos en el palacio principal de la ciudad, el palacio septentrional y el curioso recinto de Maru Atón, al sur de la ciudad. Se reflejan de forma menos suntuosa en las casas y en las tumbas excavadas en la roca. El alejamiento radical de las antiguas formas resultaría más evidente si no se hubieran llevado la cantería de los dos templos, así como la del palacio, dejando sólo impresiones del primer curso de la mampostería de los muros o huellas de líneas guía sobre las zonas inundadas de yeso de las zanjas poco profundas de los cimientos. Hay que fiarse mucho de las pin-



310. Amarna, barrio central. XVIII dinastía. Reconstrucción.

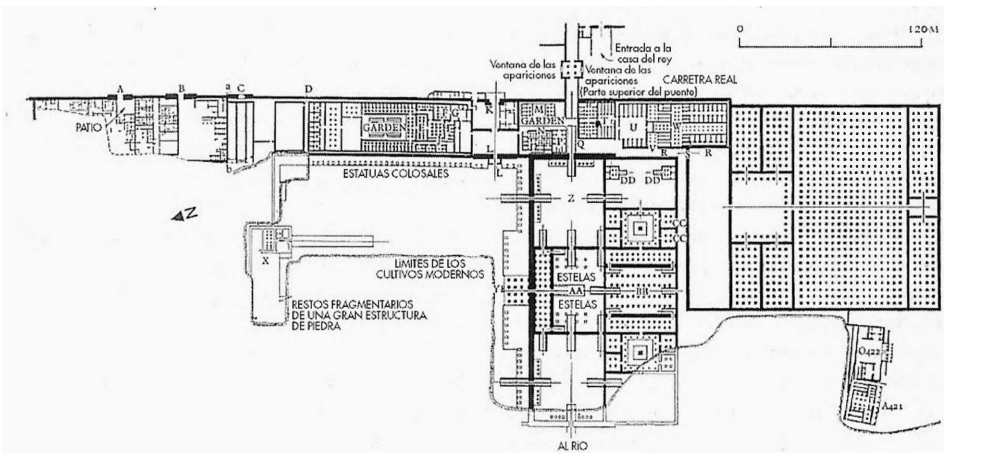
turas de los templos que aparecen en las tumbas[15]. Aunque la sencillez relativa de estos edificios permitió a los artistas antiguos representarlos de una forma que nos resulta más comprensible que en el caso del palacio más complicado, las ilustraciones siguen dejando mucho que desear. En comparación con los templos tebanos, la principal diferencia estriba en el carácter abierto de la estructura de Amarna. No existe, como en el templo de Luxor, esa progresión de un atrio abierto a través de salas a un santuario oscuro y misterioso, oculto de todos menos del sacerdocio capacitado. En su lugar, hay una serie de zonas espaciosas sin techar que conducen al altar del dios, que también está abierto al firmamento, siendo todos accesibles a los rayos del Atón. El primer ensayo de este proyecto parece haber sido el santuario del gran templo (Per Atón), al que se accede por una larga avenida de esfinges y árboles. Una capilla de ladrillo temporal fue reemplazada casi de inmediato por una mayor de piedra, a la cual daba acceso un pórtico a través de una curiosa entrada inclinada con pequeñas mamparas que abrían a un recinto con columnas. Al este había un recinto rectangular menor que contenía el altar mayor. Fuera del pórtico, al oeste se erguía una gran estela de vértice redondeado con una estatua del rey a su lado. Se piensa que esta estela era la versión de Amarna de la de Ben-ben, que había sido el elemento central en el antiguo templo de Ra en Heliópolis, pero el chato obelisco de mampostería sobre una elevada plataforma que se conserva en el templo del sol de Neuserra en Abu Gurob es un reflejo del Reino Antiguo del de Ben-ben. El templo pequeño, el Hat Atón, al sur de la Finca Real [308], repite el esquema del santuario. Se accede a él por dos recintos abiertos mediante pilonos de entrada, y el conjunto estaba rodeado con un muro que tenía una serie regular de contrafuertes salientes [310].

El primer santuario de Per Atón puede haber sido suplantado en buena medida avanzado el reino, cuando el extremo occidental de la avenida de esfinges fue cubierto por una larga estructura (el Gem-Atón) que de nuevo repite más o menos los santuarios de los dos templos anteriores de su extremo oriental y es precedido por tres patios que contienen filas de altares apiñados unos a otros. Se entraba a todo el edificio por un pabellón con columnas que tenía un pasillo central abierto (el Per-Hai), colocado un poco más atrás de la entrada que daba acceso desde la Carretera Real. Los cuadros de las tumbas muestran que los espacios entre las columnas de estos templos estaban llenos de estatuas, de las cuales se recuperaron en las excavaciones fragmentos muy deteriorados. Los muros estaban decorados con relieves, de los que quedó muy poco tras la casi com-

pleta retirada de la cantería[16]. Un rasgo curioso de la adición posterior al gran templo son los inmensos cimientos para un número enorme de altares en el espacio exterior de los muros norte y sur de la parte occidental de Gem-Atón y Per-Hai.

La entrada al gran templo puede que diera a un espacio abierto frente a la Carretera Real y al norte del ala oriental del palacio principal. La principal entrada al palacio estaba allí, y se siente la tentación de proponer algún tratamiento formal del acceso desde el río a estos dos importantes edificios, en vista del cuidado evidente con que se han dispuesto las diversas construcciones oficiales en esta parte de la ciudad. Toda esta zona está cultivada y no se ha encontrado nada, salvo los escombros del taller de un escultor descritos por Petrie. Los excavadores han sugerido que otra enorme ala situada en el costado de palacio que daba al río equilibraba las estructuras que contenían los harenes norte y sur y las despensas situadas a lo largo del lado occidental de la Carretera Real. Esta fachada al río del palacio se ha perdido totalmente bajo los cultivos, pero puede que se represente, con su acceso desde el agua, en el excelente dibujo de la tumba de May[17]. Los dos ejes muy marcados de los aposentos oficiales del palacio sugieren que probablemente existiera un acceso menor desde una entrada fluvial hacia el este por los salones centrales, al sur del extenso patio, hasta el puente que conectaba con la Finca Real, mientras que los desplazamientos estatales más solemnes podían realizarse desde la entrada norte, ahora destruida, que desembocaba en el costado norte del patio a través de la que probablemente era una gran entrada flanqueada por pabellones con columnas[18]. A los salones del sur se accedía mediante un pórtico columnado menor, pero impresionante[19]. Es muy probable que allí hubiera un importante desembarcadero real, que diera servicio tanto a la entrada norte al palacio como a la principal puerta occidental al gran templo del Atón.

Por el plano [308], la planta restaurada del palacio y la ingeniosa reconstrucción en perspectiva [310] de su parte oriental, la Carretera Real, con su puente que cruza a la Finca Real, y el templo menor del Atón, se puede captar gran parte del carácter de este gran grupo de edificios oficiales. La vista corresponde al sudeste, hacia un extremo de la



311. Amarna, palacio del barrio central. XVIII dinastía. Plano.

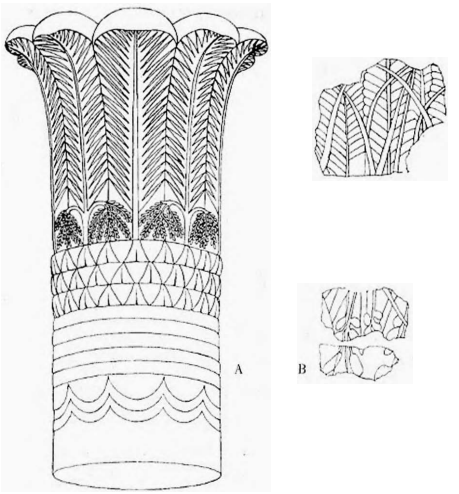
sección meridional de la ciudad y cruzando la llanura hasta el círculo de cerros desérticos [310]. En primer plano inmediato, está el extremo sudoriental del amplio patio, con los techos de los edificios del harén norte a la derecha de la entrada al patio desde la Carretera Real. Los árboles del jardín del harén sur más pequeño pueden verse sobre sus muros y el pórtico desde el cual salía la rampa al puente desde los salones centrales. A la derecha de la rampa se encuentran las despensas de palacio. En la esquina inferior derecha puede verse una de las rampas balaustradas que aparecen en el plano [311] y que conducen arriba y abajo desde las entradas elevadas de los salones centrales y forman uno de los rasgos inusuales de este edificio. El pórtico central, en el costado sur del extenso patio, con sus enormes columnas palmiformes reluciendo al sol por sus pequeñas incrustaciones vidriadas y doradas, quedan justo fuera de la ilustración, a la derecha. Esto fue todo lo que llegó a completarse de una columnata pretenciosamente planeada a este lado, sustituyendo grandes estatuas del rey y la reina a las columnas, como en el lateral del harén del patio. Debe señalarse que, en lugar de las estatuas erguidas del rey en forma osiríaca, las piezas fragmentarias recuperadas mostraban que a lo largo de las alas laterales había figuras sedentes y figuras de pie, en la fachada sur. Su tamaño casi duplicaba el natural, y las del rey estaban realizadas en granito o cuarcita, mientras que las de la reina eran todas de cuarcita. Como en el caso de los edificios del costado norte del patio, los muros también estaban decorados con huecorrelieves. Muy pocos han quedado tras la completa demolición del edificio, pero recuerdan a los encontrados en Karnak, sobre todo uno con animadas figuras de gacelas corriendo [299B].

Al otro lado de la Carretera Real, las estructuras de tejado plano de la casa del rey, con su patio lleno de árboles y un jardín con terrazas en dos niveles junto a la carretera, probablemente producen una impresión parecida a la de la residencia del padre de Ajenatón en Tebas. Más allá se extiende la sucesión de patios del templo menor del Atón, con sus pilonos de entrada y su santuario porticado en la parte posterior. Un rasgo de este edificio, evidente aquí y en el plano general, son los contrafuertes del muro que lo cierra. Poco puede decirse de los detalles de los edificios administrativos situados al oeste [308], salvo que la estructura más al sur de la hilera de oficinas situada detrás de la Finca Real era la «Casa de la Correspondencia del Faraón», en la que se encontraron las famosas tablillas de arcilla que contenían en escritura cuneiforme las «Cartas de Amarna». Los barracones de militares y policías pueden distinguirse fácilmente en el borde oriental de la sección oficial (en la parte superior del plano) por la enorme depresión oval en el suelo alrededor de su pozo.

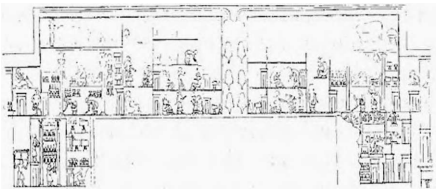
Aún más que en el carácter abierto de los templos de Amarna y el intento totalmente egipcio de impresionar mediante la grandiosidad de los compartimentos estatales del palacio, dispuestos con gran regularidad, es en los detalles estructurales donde los arquitectos de Amarna muestran su originalidad. Aunque en las principales variaciones se encuentran elementos básicos del diseño egipcio largamente intentados, algunos de ellos resultan sorprendentemente recientes. El adorno vegetal de las columnas adelanta rasgos que suelen considerarse una evolución posterior en la arquitectura egipcia. Otros elementos desaparecen o son alterados casi más allá de lo reconocible. Se hace ubicuo el uso del arquitrabe partido, utilizado en la representación pictórica para proporcionar espacio para que los rayos del Atón caigan sobre la pareja real [261]. Puede que lo sugirieran las cornisas de los pilonos que flanqueaban la entrada sin techo de un templo [354]. Aparece en la «Ventana de las Apariciones» (restaurada sobre el principal paso del puente [310]) y en las aberturas de los pequeños santuarios y mamparas.

El arquitecto de Amarna muestra una preferencia especial por la columna palmiforme, que no se ha conservado demasiado frecuentemente en piedra en otros periodos, aunque se había utilizado desde el Reino Antiguo y se la suele representar en ilustraciones de edificios. Sin duda, era muy común en la arquitectura en madera. Al igual que el resto de formas vegetales, adquiere un aspecto pesado y achaparrado cuando se la emplea en piedra, lo cual resulta particularmente evidente en las pocas columnas que quedan en pie en el templo nubio de Sesebi, erigido por Ajenatón[20]. En Amarna, la forma sólo puede restaurarse a partir de fragmentos, como en el caso de los enormes capiteles con incrustaciones del pórtico meridional del extenso patio[21], o los del templo del río y el vestíbulo del recinto de Maru Atón[22]. Un capitel, encontrado por Petrie entre los escombros del pórtico del amplio patio, añade racimos de dátiles a la forma de palma en un sorprendente adelanto de la obra romana en Filé [312].

Quizás la otra forma tradicional de soporte, con un fuste de haces de tallos vegetales,



312. Capiteles vegetales. A) romano, Filé, templo de Isis, columnata occidental; B) palacio de Amarna.



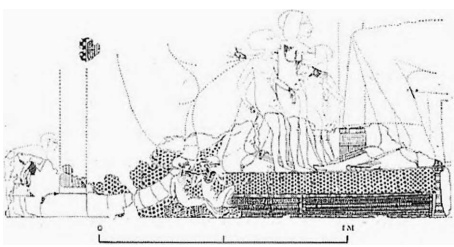
313. Amarna, tumba de Tutu, harén del palacio. XVIII dinastía.

rematados en grupos de capullos de loto o papiro, o flores abiertas de papiro, resultaba menos desmañada y bulbosa cuando se construía en piedra que cuando se tallaba en la roca en las tumbas. Sin embargo, se la muestra con un perfil característicamente hinchado en las representaciones de los edificios en los relieves. Los ejemplos reales recuperados de las construcciones de la ciudad estaban en una condición muy fragmentaria. Presentan una variedad extraordinaria en cuanto a tratamiento. La columna de haces de papiros se encuentra con bandas de inscripción y una banda más ancha cerca del remate del fuste con festones colgantes de patos. Una versión más ligera en madera de esta columna, con un capitel de una única flor abierta y gallardetes colgantes, aparece en la ilustración de Tutu del harén [313]. En piedra se utilizó con un capitel de flores abiertas arracimadas en la columnata situada alrededor del patio del jardín en el harén norte, y en ejemplos excavados en la roca en la tumba de Tutu, donde los capullos de los capiteles están cubiertos con una masa de detalles ligeramente grabados y pintados que adelanta el motivo formal muy sobrecargado de ejemplos ramésidas, como los soportes del gran salón hipóstilo de Karnak[23].

Columnas algo similares, de escala mayor, constituían el pórtico norte del primer salón que daba al sur del patio amplio, pero allí parece que los fustes estaban cubiertos con tallos más juntos de cañas, y los capiteles esta-

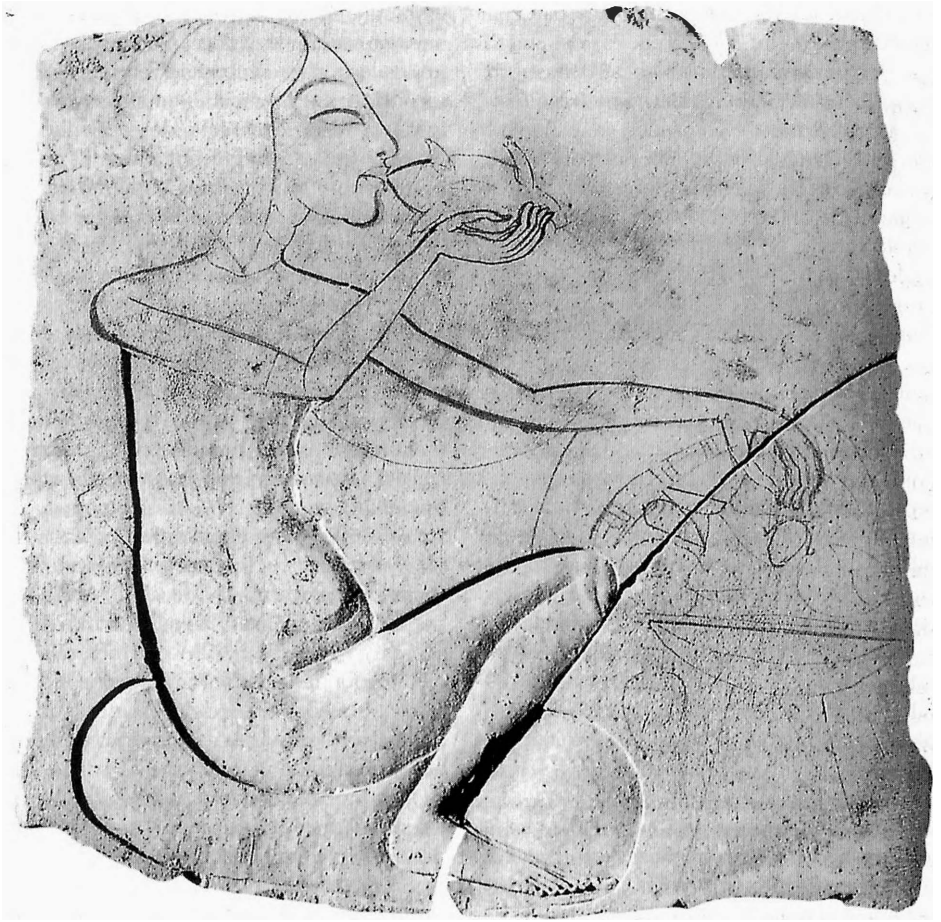
ban formados por follaje tallado tratado libremente. De nuevo, en el pequeño templo anexo al quiosco de la isla en Maru Atón se habían colocado patos colgantes y placas de la familia real próximos al vértice de los fustes con cañas, que sin duda se habían pensado como los tallos de los lotos, puesto que aquí y allá hay tallada en relieve una flor inclinada contra la superficie ligeramente nervada del fuste. En este caso, los capiteles estaban formados por flores de loto y hojas[24]. Eran de alabastro con incrustaciones de pasta azul, como los tambores inferiores del fuste de arenisca. Se hizo un uso muy similar de los tallos de caña y los capiteles de loto, incrustados con fayenza de colores, en el salón columnado oriental del harén norte, contiguo a la Carretera Real[25]. Sin embargo, el tratamiento más bello y original de formas que crecen libremente se encuentra en las parras que cubren los fustes de las estructuras del quiosco en el patio, junto a los almacenes situados en el extremo oriental de los salones meridionales y al sur del patio con la rampa que conduce al puente. Estos fragmentos no parecen haberse estudiado desde que se publicaron por primera vez[26]. Se describe que los trozos de los fustes presentaban superficies irregulares, como si imitaran el tronco de un árbol.

Esta rica variedad de columnas debe imaginarse contra un fondo de relieves de piedra pintados en los salones centrales del palacio



314. Hijas de Ajenatón. Reconstrucción de una pintura de la Finca Real, Amarna. XVIII dinastía.

principal, donde también había una buena cantidad de azulejos vidriados de colores incrustados en el muro. Las balaustradas talladas de la rampa y las mamparas bajas eran de alabastro, caliza dura y granito. También había estatuas de diversos materiales. Los muros de ladrillo revocados y los suelos de los aposentos del harén estaban cubiertos con pinturas, como en el palacio de Amenhotep III. La cara exterior de las mamparas de ladrillo y los pilares que rodeaban el patio del jardín del harén norte presentaban una escena continua muy deteriorada[27] con hombres y ganado junto a un sinuoso canal en el cual hay botes, recordando sin duda la franja de actividades pastorales que recorre la parte inferior de los muros en la tumba de Huya[28]. Junto con las figuras de negros inclinados en un muro externo de la casa del rey, constituye un raro ejemplo de pintura en el exterior de un edificio. La continuidad de esta escena también es inusual, pero vuelve a encontrarse en los muros del salón columnado al sur del patio del jardín en el harén norte, que también contiene uno de los pavimentos pintados mejor conservados[29]. Sobre un friso de panelado de puerta falsa rojo, azul y blanco, había una tira estrecha que continuaba de una pared a la siguiente mostrando siervos que limpiaban y preparaban el salón para una comida[30]. Por supuesto, el más bello de estos frisos continuos es la obra maestra de vida vegetal y animal de la «habitación verde» del palacio septentrional [284], que cubre tres muros de la pequeña habitación[31]. Éstos disiparían toda duda acerca de la extraordinaria destreza de estos pintores, al igual que la maravillosa oca [307] de otro compartimento del patio del jardín del palacio septentrional[32] o las deliciosas princesitas de Oxford, procedentes de un muro de los aposentos privados de Ajenatón en la Finca Real [314]. El estudio de un escultor conservado en el Museo de El Cairo [315] quizás sirviera para la preparación de una escena que, cuando se completara, se habría pareci-



315. Princesa. Dibujo sobre caliza procedente del palacio septentrional de Amarna. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

do mucho a la pintura del Ashmolean. El artista primero dibujó sobre el fragmento de caliza con una línea negra rápida y segura, y luego siguió las indicaciones de su esbozo con sus herramientas, para modelar la figura en tres dimensiones. Temas de figuras igualmente bellas atestiguan los fragmentos de pintura mural procedentes del puente que llevaba a esta finca y las estancias sobre la entrada del mal conservado palacio de la sección más al norte de la ciudad[33].

El mismo uso espléndido de la línea y el color, más brillante por el vidriado, aparece en los azulejos de fayenza que se encontraron sobre todo en las casas del barrio norte, en los edificios del grupo de la isla en el recinto de Maru Atón y en el salón del festival de Semenjkara. En el último caso, cubrían la

parte inferior del muro occidental y parecen haber formado un friso alrededor del salón. Constaban de margaritas blancas con centro amarillo espaciadas regularmente, moldeadas por separado y colocadas en pequeñas placas rectangulares, coloreadas de verde azulado, con las hojas y los tallos de las flores pintados de un color más oscuro. Un pájaro revoloteando, un cardo y pequeños óvalos azules y amarillos solapándose, que parecen los guijarros de los paisajes egeos, pero pueden ser flores estilizadas, indican que éste no era un motivo decorativo formal, y que el diseño podía continuar en otros fragmentos que presentan varios tipos de plantas silvestres, pájaros y animales. Estos delicados dibujos son de una escala tan pequeña que parecen más apropiados para una cámara íntima que para la vasta zona con su bosque de pilares cuadrados en los que se encontraron algunos de ellos. De todos modos, han de haber presentado una superficie resplandeciente en la pálida luz que las altas ventanas permitían filtrar entre esos pilares. Como en el salón contiguo hacia el norte, el cielo raso plano probablemente estaba cubierto con un enrejado pintado de uvas azules sobre fondo amarillo.

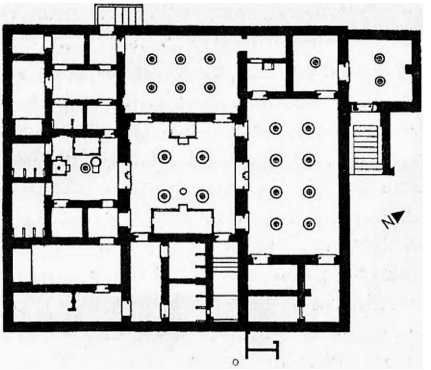
Petrie pensó que se utilizaron otros azulejos con peces y aves acuáticas en el suelo, pues se parecen mucho a los dibujos de los pavimentos pintados. Otros presentan remates redondeados, como si se proyectaran sobre la línea recta de un friso. Uno de éstos, que se encuentra en el Museo de Brooklyn [350], posee una sutil combinación de amarillos, marrones y verdes otoñales, así como una mezcla fascinante de formas vegetales que se entrelazan, como en tantas de las pequeñas tallas en madera y marfil[34].

La casa privada de Amarna, de planta aproximadamente cuadrada, primero fue de un solo piso, si bien el salón central se elevaba más que las habitaciones circundantes[35]. La escalera, a la que por lo general se accedía desde este salón, conducía a la azotea. Sin embargo, en varios casos, bases extra de columnas caídas de arriba indican que había una galería con columnas sobre el salón de recepción, por lo general, en el costado norte de la casa. Este salón de recepción era contiguo a la entrada principal, a la que se llegaba por unos cuantos escalones o una rampa, pues las casas más grandes se colocaban sobre una plataforma baja. Debe recordarse que los edificios de Amarna han sufrido una gran erosión por los elementos naturales y que hay que hacerse la idea de su elevación a partir de sus plantas, de los elementos de piedra como marcos de puertas o basas de columnas, y todo vestigio de yeso pintado que pueda recuperarse. Las columnas eran de madera y, como el resto del enmaderado, ha desaparecido. Las casas mayores sufrieron el desmantelamiento más completo y saqueos posteriores. Solió ser en las moradas más modestas de clase media, sobre todo en aquéllas a las que era más difícil acceder a lo largo del borde oriental de la ciudad, donde se conservaron mejor la decoración pintada y los detalles estructurales. Los habitantes más ricos, inciertos de los futuros cambios políticos, cuando se marcharon, al principio tapiaron con ladrillos las entradas a sus casas y dejaron a alguien al cuidado. Más tarde, convencidos de que el cambio era permanente, enviaron a buscar los materiales utilizables como columnas de madera y vigas de techado. Muchos de los habitantes más pobres se quedaron durante algún tiempo, acomodándose gradualmente en las mejores viviendas y reparándolas con materiales de sus propias casas.

A veces, como en la casa del visir Najt [316][36], había una segunda habitación columnada junto al salón central. El plano de esta vivienda muestra bien la disposición tripartita común. Hay un vestíbulo saliente, luego un salón de recepción flanqueado por habitaciones menores. La división central de la casa presenta el gran salón, con una habitación de recepción secundaria al oeste, y

una unidad oriental con la escalera, dos pequeñas despensas y un corredor que conecta con la parte posterior de la casa. La sección sur, que contiene los aposentos privados, es inusualmente cómoda, con un salón de estar menor en medio, que repite los rasgos del salón central y tiene un juego de dormitorio a cada lado, contando los aposentos del dueño con una entrada separada. Si duda, la intención era rodear el cuarto de estar principal con habitaciones exteriores, tanto para conservar el calor en invierno como para evitar que el ardiente sol diera en sus muros en verano. Las ventanas colocadas cerca del cielo raso, sobre los techos de las habitaciones exteriores, dejarían entrar el aire y toda la luz necesaria en un país donde puede ser tan cegadoramente brillante. En la casa de Najt había sin duda una habitación superior, probablemente una especie de galería abierta al norte, sobre la sala de recepción septentrional, construida contra los muros más altos del salón. Se ha solido asumir que el salón de recepción tenía grandes ventanas para formar una especie de porche en el lado de la entrada a la casa, pero nunca se encontraron muros suficientemente altos como para conservar la base de dichas ventanas. En una vivienda se recuperaron imitaciones de enrejado de barro caídas de la parte superior del muro. Parece que alternaban con aperturas de ventanas reales que tenían barras verticales de caña modeladas en barro. Por esto y ciertos detalles del friso pintado, se llegó a la conclusión de que en estas casas no existían ventanas grandes[37]. En efecto, en muchos casos la abertura habría quedado oscurecida por edificios anexos o graneros. Sin embargo, es difícil estar seguro: el salón está orientado para recibir las brisas frescas, o eso se ha sostenido, y la galería que se presume que estaba situada sobre este salón probablemente estaba bien ventilada.

El salón central se usaba como sala de estar principal, para comer y para agasajar a los huéspedes. Contaba con un brasero para



316. Amarna, casa del visir Najt. XVIII dinastía. Planta.

dar calor, colocado en medio de la habitación entre las cuatro columnas que sostenían el techo. Una plataforma elevada baja, probablemente cubierta de almohadones o alfombras, formaba un diván contra el muro principal, que estaba decorado con una elaborada representación de una puerta falsa. Frente al diván había una plataforma elevada similar para las jarras de agua. La gente podía lavarse allí antes de las comidas y también en conexión con el culto de los santuarios de la casa que se han recuperado en algunas de ellas. Éstos a veces estaban situados en el salón central y, uno, en una habitacioncita que se abría al lado del diván y que se comunicaba con el corredor en la casa de Najt. El santuario consistía en una plataforma de adobe con barandilla a la que se accedía por un breve tramo de escaleras con balaustrada. En ella se colocaba una pequeña estela de piedra como la de El Cairo [302] que presentaba al rey, la reina y sus hijas, el rey ofreciendo un pendiente a la princesa mayor colocada en el centro[38]. Los agujeros de la piedra indican que tenía puertas de madera, como un retablo medieval. Una estela similar se encontró en la residencia privada del principal servidor del Atón, Panehesy [317].

317. Amenhotep III y Tiy. Estela de Amarna. XVIII dinastía. *Londres, British Museum.*

Muestra al gordo Amenhotep III repantingado en una cómoda pose de Amarna ante una mesa con comida y con un brazo rodeando el respaldo de la silla de su esposa. La residencia oficial de Panehesy[39], junto a la muralla sur del gran templo del Atón, poseía uno de los santuarios más elaborados colocado en el salón central. Era un altar escalonado con figuras de la familia real adorando al disco solar en el marco de la abertura de la mampara de piedra. Presentaba la cornisa quebrada habitual que vimos por primera vez en la «Ventana de las Apariciones» en la tumba de Ramose [261]. El muro que rodea

la plataforma del altar puede que incluyera una de las estatuillas de los miembros de la familia real que se han recuperado en las casas privadas o en sus santuarios de los jardines. Las fincas mayores a veces tenían uno de estos santuarios con forma de quiosco en el jardín, como una pequeña edición del edificio construido con materiales más preciosos en la isla en el recinto de Maru Atón. Se trataba de una pequeña plataforma a la que se accedía por unos peldaños, con ligeras columnas conectadas mediante mamparas que sostenían un techo plano. La pintura del cielo raso imitaba una parra. La descripción de uno de estos santuarios de jardín señala que contenía pinturas de la familia real adorando al Atón[40].

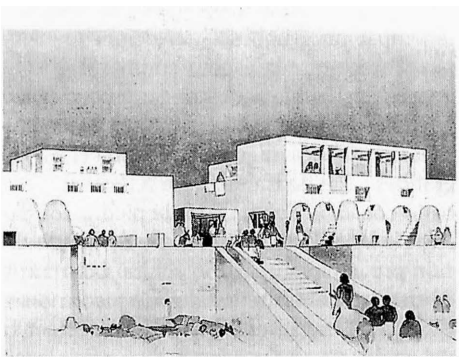
Al exponer la estructura del techo del palacio de Amenhotep III, se señaló que en las casas de Amarna los espacios del cielo raso solían estar interrumpidos por las vigas que quedaban a la vista. El método más caro de cubrirlas para proporcionar grandes extensiones planas para la pintura rara vez queda atestiguado por trozos de pintura de cielo raso incluso de los palacios de Amarna, y sólo una vez en un pabellón contiguo a una casa privada, donde había un gran fragmento de un dibujo con patos volando[41]. En general, los muros y las vigas revocadas del techo se cubrían mediante capas lisas de color, si bien el arquitrabe principal se solía decorar con un dibujo de cubos como el que enmarcaba los enrejados de las ventanas, y unos pocos fragmentos de motivos geométricos formales provenían sin duda de espacios estrechos del cielo raso entre los pares. Si las casas mayores se hubieran conservado mejor, quizás habría habido más pinturas parecidas a las de los palacios, incluidos los temas figurativos. La expedición alemana encontró una pintura de un grupo de papiros sobre yeso colocado en un marco cuadrado de madera, que formaba parte del revestimiento del muro de un dormitorio, pues había caído en el suelo del baño contiguo. Es como las plantas de los bordes del pavimento y los pequeños paneles decorativos de los muros de los palacios, y nos recuerda una de las flores colocadas alrededor del patio en el cuadro del harén del palacio [313][42].

Por lo demás, la única decoración pintada que se conserva en el salón y en la sala de recepción consiste en el friso pintado del remate del muro. Las guirnaldas de flores enroscadas se animan con las figuras colgantes de patos, que eran el motivo favorito de la decoración de Amarna, y aportan un esbozo complicado al antiguo friso floral horizontal. Las guirnaldas se derivan de las que se lucían en las fiestas y van a verse en las cajas de las momias del Reino Nuevo. Un pectoral con forma de santuario que cuelga en medio de la guirnalda en uno de los fragmentos de Amarna subraya la estrecha conexión existente entre esta aparente invención reciente y el motivo más común del artesano funerario[43].

Se verá por la planta [316] que la casa de Najt tenía dos dormitorios con una plataforma elevada en una alcoba para la cama, como la que aparece en las casas del Reino Medio de Kahun y en la cámara magníficamente decorada de Amenhotep III. Un baño contiguo y habitaciones para el almacenaje con estantes como las del harén de Malkata se abren al cuarto de estar privado. El segundo gran dormitorio llena el espacio que suele ocupar un grupo de habitaciones pequeñas. Parece que la esposa compartía por lo general las habitaciones de su esposo, y en ninguna de estas casas existen los aposentos separados de las mujeres que aparecen en las grandes casas de Kahun de la XII dinastía. El baño constaba de una losa de piedra con un remate bajo, a veces separado de la habitación por una mampara de piedra. Los muros de detrás estaban revestidos de piedra o revocados. El agua escurría a un receptáculo del suelo o a veces por un desagüe bajo el muro. En general, había un espacio separado por un muro que constituía un sencillo cuar-

tito de tierra con soportes de ladrillo para un asiento y una vasija transportable[44].

Dentro de la casa no había habitaciones que puedan identificarse como cocinas. Algunas cosas se podían cocinar en la azotea, pero lo más habitual es que se hiciera en los edificios anexos, cerca de los graneros y las despensas. Las viviendas de los servidores también estaban fuera. A veces se podía acceder a la casa por una entrada secundaria a través del salón de recepción. Algunas casas menores tenían la cocina construida en frente, con acceso directo a ella. El extenso terreno estaba rodeado por un muro de ladrillo con una entrada bastante pequeña, pero con amplitud suficiente para que pasara un carro de la época. Los jardines tenían una extensión limitada debido a las restricciones de agua disponible y al hecho de que había que traer barro del Nilo para las bancadas de flores y para llenar los agujeros en los que se plantaban los árboles. El estanque representado con tanta frecuencia en las pinturas de las tumbas egipcias era demasiado caro para la mayoría de las personas donde el nivel de agua se encontraba a unos 8 m bajo la superficie. Lo que al principio parecieron estanques, una vez excavados resultaron ser el suelo abierto en torno a los pozos que aparecen sólo en las propiedades mayores y tenían que abastecer a las casas menores de la vecindad, a menos que el agua se transportara desde el río. Una escalera circular de ladrillo descendía a una plataforma a medio camino del nivel de agua. Ahí se ponía un hombre para llenar los contenedores con el agua que era elevada en un cubo sujeto a una cuerda mediante un brazo de madera con un peso erigido en la boca del pozo, un dispositivo semejante al moderno *shaduf* [369, 370]. En esta pintura tebana de una tumba ramésida los hombres están acarreando el agua de un estanque valiéndose de dos de estas sencillas máquinas.



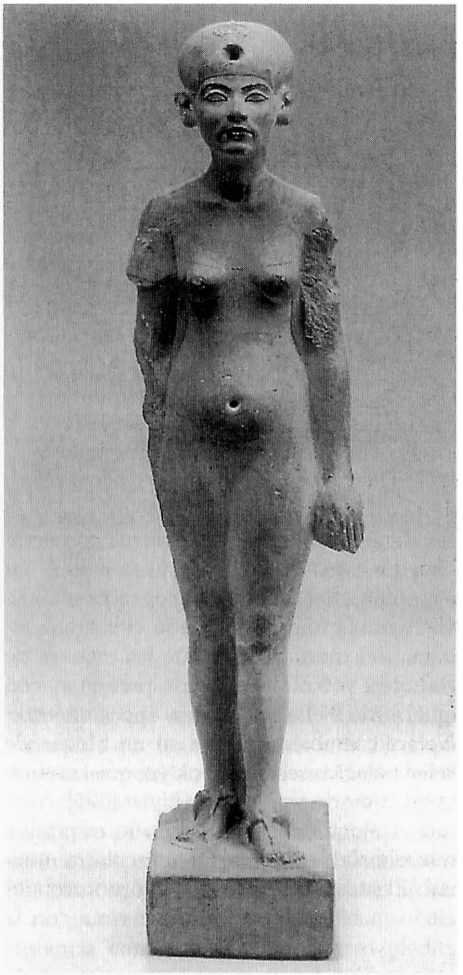
318. Amarna, suburbio norte, casas a la orilla de la arroyada. XVIII dinastía. Reconstrucción.

Además de las despensas y el jardín, los terrenos de estas casas de la ciudad se parecían a una casa de campo independiente, pues tenía oficinas, talleres y establos. Se ha señalado que los últimos no necesitaban ser extensos, pues sólo había que llevar de las granjas de la margen occidental del río unas cuantas cabezas de ganado vacuno para ser sacrificadas y unas pocas vacas para tener leche. Hay pruebas de que se trabajaba el cuero, se tejía y se teñía, además de hacer cerámica y fayenza. En la propiedad del maestro escultor Tutmosis, se recuperaron de los edificios anexos de una casa como la descrita moldes de yeso y obras maestras inacabadas. Un grupo menos extenso de bellas piezas se recuperó de un taller similar más adelante de la misma calle oriental de la parte sur, en la orilla norte de la gran arroyada[45]. Los ciudadanos menos ricos e influyentes tenían que contentarse con zonas más angostas. A lo largo de las orillas de la arroyada en la sección norte, las viviendas, aunque por dentro seguían contando con una cómoda disposición, estaban construidas mucho más cerca unas de otras. La reconstrucción [318] muestra cómo el lateral sur de esta depresión daba a unas escaleras que conducían desde el cauce seco a un bloque apiñado de edificios situado entre la Carretera Real y la siguiente vía pública al oeste de ésta. Esta zona presentaba indicios de haber sido habitada por la clase comerciante, que se habría quedado

allí para estar cerca de los principales muelles de la ciudad, al norte del palacio y el gran templo del Atón. Parte de este distrito norte estaba densamente poblado con chozas cuando la ciudad fue abandonada. Si la población de Amarna hubiera seguido aumentando, pronto se habría parecido a los barrios atestados de Tebas y Menfis.

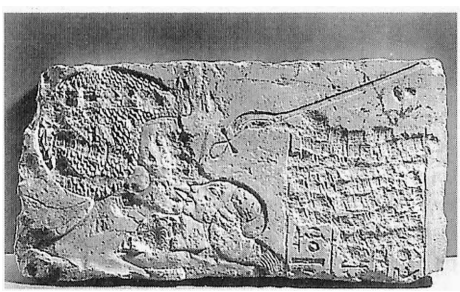
La escultura de Amarna

Gran parte de la escultura exenta que se ha recuperado de las ruinas de la ciudad de Ajenatón no muestra las cualidades tan exageradas de sus colosos de Karnak [294, 295] o de tantos relieves. Se percibe una tendencia a suavizar los aspectos más duros del tratamiento anterior de la figura humana a medida que fue pasando el tiempo. Los contenidos del taller del escultor Tutmosis, abandonado cuando la ciudad se quedó desierta, nos proporcionan un atisbo inesperado del modo en que los artesanos llevaban a cabo sus estatuas[46]. Había moldes de yeso en forma de máscaras [321-324], partes con las que se pretendía realizar figuras compuestas con diferentes tipos de piedra, y otras obras en diversos estadios de ejecución. La figura erguida de la reina Nefertiti [319] es una estatuilla casi terminada, pero aún sólo se le habían dado unos cuantos toques de color, rojo en los labios, negro en los ojos y una banda amarilla sobre la frente, en la base de la corona. La pose desmañada de la figura está representada con realismo, al igual que el cuello largo y delgado, forzado un poco hacia delante como si le costara sujetar la cabeza. El cansado rostro de la reina, con las líneas a los lados de la boca, está menos demacrado que en muchos de los relieves, pero no posee en absoluto la belleza radiante y confiada expresada en el famoso busto del mismo taller [293]. Quizás no sea muy justo comparar la cabeza de una figura de poco más de 30 cm de altura con la obra maestra de tamaño natural, pero se puede captar la gama abarcada por los escultores de la época si tenemos en cuenta que esta estatuilla es característica de la obra comprendida entre los extremos de las grandes estatuas del rey [294, 295] y la cabeza de Nefertiti [293]. El busto totalmente pintado, empleando un rojo muy suave



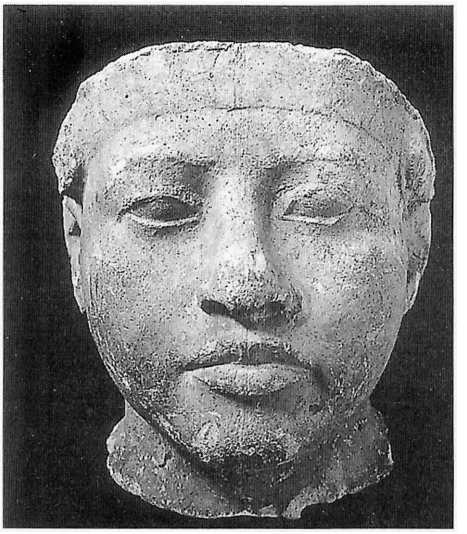
319. Nefertiti. Estatua erguida procedente de Amarna. XVIII dinastía. *Museo de Berlín.*

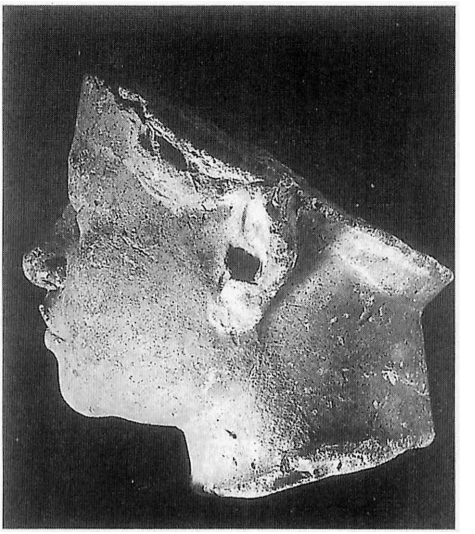
para la piel y el tono más oscuro para los labios, produce un efecto más natural que el que podía lograrse con la convencional estatua amarilla de Nofret en el Reino Antiguo [80]. Uno de los ojos incrustados se ha perdido y es como si nunca se hubiera insertado, recordándonos, como los hombros cercenados que dejan incompleto el amplio cuello, que sin duda se trataba, como la mayoría del resto de las piezas del taller, de un modelo que habría de seguir otro artesano. La característica corona alta de Nefertiti está pintada de azul. La banda sobre la que se acopla es amarilla para imitar el oro, como en el caso del ureus. Ajustada alrededor de la corona, aparece una banda amarilla con cintas también de oro con incrustaciones rojas, azules y verdes[47]. Los mismos colores se utilizan para los elementos del collar. La buena conservación de estos colores nos proporciona un ejemplo perfecto de cómo concebía el Nuevo Reino la transmisión de la vida a una estatua, del mismo modo que las estatuas de Rahotep y Nofret [80] nos presentan con igual viveza el ideal de una época anterior. Nefertiti también aparece en un bloque de relieve del Museo de Brooklyn, que la representa besando a una de sus hijitas [320]. Aunque el bloque está mutilado, aún es posible discernir la naturaleza de la escultura original. El artista empleó un contorno pronunciado que le proporcionó una zona con la profundidad precisa para modelar de forma naturalista. La estructura ósea de ambos rostros se ha observado cuidadosamente. Nefertiti aparece como una reina joven y elegante, con un cuello esbelto y largo y el cabello con un elaborado peinado. Se ha explotado el contraste entre esta representación de elegancia sofisticada y la ternura humilde de la acción para producir una impresión de naturalidad y gracia. El rayo animado del disco solar extiende el signo de la vida para bendecir a la pareja y su acción.



320. Nefertiti y su hija. Relieve de Hermópolis procedente de Amarna. XVIII dinastía. *Museo de Brooklyn.*

El busto realizado por el escultor Tutmosis[48] es sólo una de varias soberbias cabezas de la familia real, donde las peculiaridades individuales se han refinado graciosamente en lugar de subrayarse. La máscara de oro de Tutanjamón [325] y su estatua de Turín usurpada por Horemheb [327] son ejemplos excelentes de esta estilización de la apariencia de los miembros de una familia que puede que se parecieran unos a otros, pero que también resultan difíciles de distinguir individualmente debido a la persistencia de un tipo creado para representar al rey y la reina. Asimismo, el busto de Nefertiti representa una continuación del gusto y la destreza consumados del reinado de Amenhotep III en su modelado delicado y su sutil compenetración de las curvas. Los tendones de la garganta y el colorido natural de la piel revelan que el artista estuvo estudiando la forma humana con un interés renovado antes de hacer sus abstracciones. Si pasamos a los moldes de yeso encontrados en su estudio [321-324], resulta aún más asombrosamente evidente[49]. Bien consideremos que se han tomado de cabezas modeladas en arcilla o bien que se han realizado a partir de impresiones del rostro de una persona viva o muerta, son documentos extraordinarios sobre la apariencia real de los miembros de la corte de Amarna. Salvo el caso de las cabezas de reserva de Giza, no tenemos en ninguna otra época en Egipto una impresión tan vívida de estar en presencia de todo un grupo de los contemporáneos

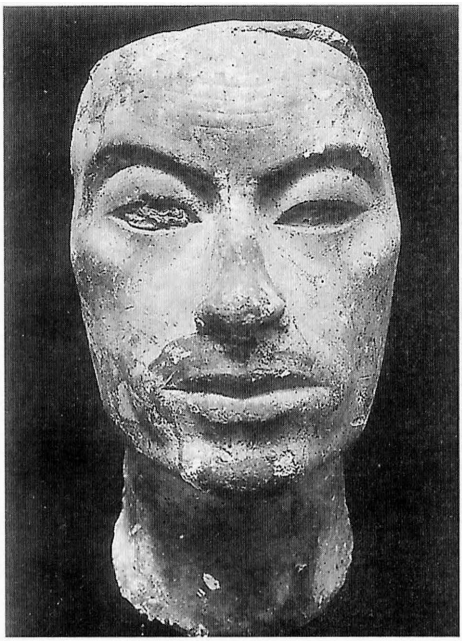




321 y 322. Amenhotep III (?). Cabeza de yeso procedente de Amarna, vista frontal y lateral. XVIII dinastía. *Museo de Berlín.*

de un gobernante, pero no está de más decir que las cabezas de caliza severamente simplificadas de la IV dinastía no representan nada comparable al detalle fiel de las máscaras.

En el Reino Antiguo, el cuerpo envuelto en lienzo a veces se cubría con yeso y el rostro se modelaba para acercarse a los rasgos de la persona muerta [104][50]. Por supuesto, no eran máscaras de muerto en el sentido usual de la palabra. Dicha máscara existe realmente en la forma de un molde de yeso tomado del rostro de una persona muerta: se encontró en el templo funerario del rey Teti de la VI dinastía y se piensa que era contemporánea[51]. Hay una diferencia considerable entre la apariencia de un vaciado tomado de este molde y las máscaras de Amarna [321-324]. En primer lugar, los ojos están cerrados en el ejemplo más antiguo. Si las otras fueran máscaras de muerto, habría que asumir que sufrieron una considerable reelaboración, pero se dice que no muestran marcas de herramientas una vez que fueron vaciadas. Ello supondría que las alteraciones se hicieron en el mismo molde o que del molde se vació una cabeza intermediaria para reesculpirla en el yeso duro antes de realizar la impresión última. Sin embargo, hay muchos detalles que parecen haber sido modelados en arcilla y no aparecen signos de esculpido en una sustancia como yeso endurecido o piedra. De hecho, una de las principales diferencias entre estos rostros y los de las estatuas del periodo, además de la estilización de las piezas acabadas, es la que existe entre la técnica del esculpido en piedra y la obra en un material utilizado cuando está blando. Ésta es la razón por la cual es difícil creer que la cabeza atribuida a Amenhotep III [321, 322] fuera vaciada de una estatua de piedra. Aunque se sigan manteniendo reservas sobre algunas de las máscaras[52], la sugerencia de que eran vaciados realizados para dar una forma más permanente a estudios en arcilla del escul-



323. Anciano. Máscara de yeso procedente de Amarna. XVIII dinastía. *Museo de Berlín.*

324. Anciana. Máscara de yeso procedente de Amarna. XVIII dinastía. *Museo de Berlín.*

tor excepcionalmente realistas merece una consideración seria. La cabeza atribuida a Amenhotep III [321, 322] no es, como las demás [323, 324], simplemente una máscara del rostro, lisa por la parte posterior, sino que está tratada como una cabeza de bulto redondo y, como cabe detectar en otros casos, se ha vaciado de un molde que constaba de varias partes. Las arrugas en torno a los ojos y en la frente de la anciana [324] y sobre las cejas del extraordinario anciano [323] carecen de precedentes en la escultura anterior. En el último caso, nos gustaría pensar que estamos ante el cortesano Ay, quien más tarde se convirtió en faraón. Por desgracia, no hay medios seguros de identificar a estas personas que habían acompañado a Ajenatón a Amarna.

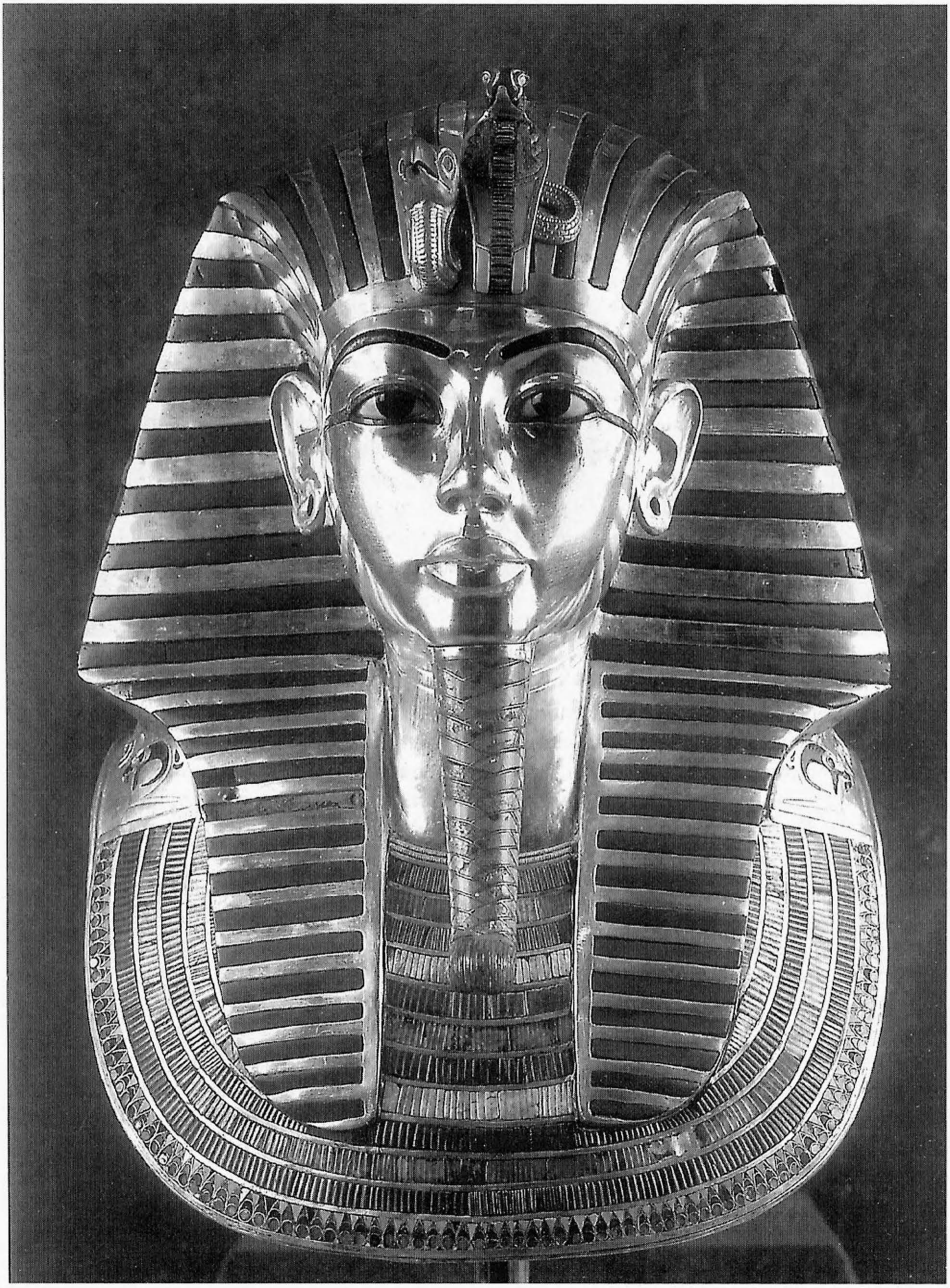
CAPÍTULO 18

EL PERIODO DESPUÉS DE AMARNA (1350-1314 A.C.)

Algunas de las obras más logradas del periodo de Amarna se produjeron en la época de transición tras la muerte de Ajenatón, cuando primero el joven Semenjkara y luego el niño Tutanjamón, bajo la tutela de Ay, intentaron aplacar la oposición al culto del Atón y permitieron el restablecimiento del sacerdocio de Amón en Tebas. Muchos objetos de la tumba de Tutanjamón son documentos importantes de los primeros pasos tentativos de la restauración, mientras que el conjunto del ajuar funerario ilustra hasta un grado sin paralelo el lujoso mobiliario de la casa real en la segunda mitad de la XVIII dinastía. Las estatuas de Tutanjamón, como la máscara de oro de su momia [325] o la pequeña cabeza del Metropolitan Museum [326], continúan una versión suavizada del tipo facial de Ajenatón, que aparece sorprendentemente evidente en el perfil de la cabeza del rey de la estatuilla de Turín usurpada por Horemheb [327]. Resulta significativo del cambio que está ocurriendo el hecho de que Tutanjamón permanezca de pie al lado de una figura sedente del dios Amón.

La gran estatua de granito gris de Horemheb en la postura de un escriba [328] se relaciona en cuanto a estilo con las de Amenhotep hijo de Apu, pero ilustra claramente cómo se habían modificado las tradiciones del reino de Amenhotep III por los experimentos que hubo entremedias. Las primeras estatuas parecen más severas por contraste, aunque Horemheb tiene el mismo cuerpo rollizo y bien alimentado, y luce una larga peluca semejante a la del anciano sabio [267]. La posición erguida del cuerpo se ha relajado ahora en cómodas curvas, los contornos delicados del rostro han adquirido una expresión contemplativa y las mangas de la delgada prenda plegada se acampanan decorativamente. En efecto, es un modo curioso de representar al hombre fuerte que respaldó el trono en Menfis durante los breves reinados de Tutanjamón y Ay, y que pronto iba a convertirse en faraón. No es de extrañar que los escultores de la época ramésida regresaran a las formas más viriles de tiempos anteriores, si bien quedaron restos del tipo facial de Amarna en algunas de las estatuas reales hasta fecha tan posterior como el reinado de Ramsés III.

Horemheb era el comandante en jefe del ejército cuando hizo colocar su estatua en el templo de Ptah en Menfis, al igual que Amenhotep hijo de Apu había colocado sus figuras en una parte exterior del templo de Karnak. Como Amenhotep, había sido escriba de reclutamiento y fue como escriba real y no como militar como fue representado por uno de los mejores escultores del final de la dinastía. Fue igualmente afortunado en la elección de los artesanos que decoraron la tumba que había erigido en Saqqara, probablemente en el reinado de Tutanjamón [329]. La obra se realizó en huecorrelieve y relieve alzado, y presenta una calidad excepcional, empleando la bella caliza de las canteras cercanas de Tura, en la margen oriental del río frente a Menfis. Los bloques de la tumba están incompletos y se hallan desperdigados en varios museos, pero está claro que se dedicó un gran espacio al interés de Horemheb en los asuntos exteriores[1]. Parece que se mantuvo cierto control sobre los inquietos habitantes del descuidado imperio



325. Tutanjamón. Máscara de oro procedente de Tebas. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

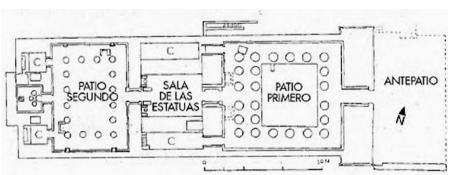
326. Tutanjamón. Cabeza de estatua. XVIII dinastía. *Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*

asiático de los egipcios, pese a las condiciones confusas del norte, representadas gráficamente en las cartas de Amarna y una afirmación desdeñosa de Tutanjamón en su estela de Karnak. Lo que más le interesaba era la condición de los templos que había que restaurar tras la persecución de Ajenatón. Sin embargo, al hablar del triste estado del país en la época de su ascensión al trono, dice que «si se enviara un [¿ejército?] a Djahy[2] para ensanchar las fronteras de Egipto, no lo lograría en absoluto»[3]. No obstante, encontramos a Horemheb en una escena de la tumba honrado por el rey en presencia de largas filas de asiáticos encadenados. En otro muro conversa valiéndose de un intérprete con un grupo de jefes extranjeros postrados y da instrucciones a los funcionarios egipcios que puede que sean enviados a las tierras de las que han llegado a Egipto los notables extranjeros para pedir protección. Esto concuerda con la correspondencia de la época de Ajenatón que muestra que, aunque las pequeñas ciudades-estado se estaban atacando continuamente, declarando cada una ser leal al faraón y profesando la deslealtad de sus vecinas, en el exterior seguían manteniéndose representantes egipcios y ciertos soldados[4]. Algunos de los estados septentrionales de Siria hacía tiempo que venían intrigando con los hititas. De hecho, las fuerzas del rey hitita Subbiluliumas se habían abierto paso hasta Kadesh, que guardaba el acceso a la llanura norte siria, en el extremo superior del amplio valle que se extendía entre las cadenas montañosas de Líbano y Antilíbano. Una de estas expediciones se realizó al final de la exitosa campaña contra Tushratta de Mitanni. Sin embargo, cuando sus partidas incursoras volvieron a aparecer en este valle, que denominaban la tierra de Amka, Subbiluliumas lo siguió considerando territorio egipcio y se ocupó más al norte de volver a someter al pueblo de Carchemish, en la gran curva del Éufrates. Todo ello queda claro en

327. Grupo de estatuas de Tutanjamón usurpado por Horemheb, detalle de cabezas. XVIII dinastía. *Turín, Museo Egizio.*

328. Horemheb como escriba, de Menfis. Cabeza de estatua de granito. XVIII dinastía. *Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*

los registros de su reino recogidos por su hijo Mursilis, donde se declara que fue en la época en la que llegaron mensajeros a Subbiluliumas de la viuda del faraón con la propuesta de que enviara a uno de sus hijos para que fuera su esposo[5]. Ugarit, en el extremo septentrional de la costa siria, aún estaba dentro de la esfera de influencia egipcia en este periodo. Protegida tras la barrera del Monte Cassius (Gebel Akra), esta importante ciudad-estado continuó sosteniendo relaciones amistosas con Egipto y logró mantenerse contra la intrusión de los hititas, incluso cuando su amenaza se había vuelto más formidable en los reinados de Seti I y Ramsés II[6]. Queda aún por determinar el papel que puede que desempeñara la potencia marítima egea en la contienda entre Hatti y Egipto, pero los micénicos constituían una parte importante de la comunidad de Ugarit al final del siglo XIV a.C. Cada vez hay mayor convicción acerca de que estos aqueos han de identificarse con el pueblo de Ahhiyawa, que se menciona por vez primera en conexión con Milliwanda, un pueblo de la costa de Asia Menor que se piensa que fue Mileto, en la época del rey hitita Mursilis, que fue contemporáneo de Horemheb[7].



329. Saqqara, tumba de Horemheb. XVIII dinastía. Plano.

Es una pena que las escenas de la tumba de Horemheb no se hayan conservado mejor, pues su representación animada de tipos étnicos y el empleo de los artificios pictóricos que se habían desarrollado en Amarna podrían habernos proporcionado algo más que una ilustración de las condiciones descritas en las cartas de Amarna. Se deplora sobre todo que se haya perdido tanto de una escena de campo que aparece en los bloques de Bolonia y una pieza que encaja y que se encuentra en Berlín[8]. En el detalle de uno de los bloques de Bolonia [330], los hombres que se esfuerzan en transportar un pesado madero son urgidos por un supervisor cuyo gesto es tan expresivo como las actitudes de sus jornaleros. No ha sobrevivido grupo más bello ni característico del periodo de Amarna. Al tallar los excelentes bajorrelieves, los artesanos han cambiado la postura de la cabeza de la segunda figura de modo que arriba aparece el esbozo desechado de un rostro. Se puede estar menos seguro de las alteraciones sufridas por la pierna y cadera de la primera figura, que ahora presenta la apariencia

330. Supervisor y jornaleros. Relieve de la tumba de Horemheb en Saqqara. XVIII dinastía. *Bolonia, Museo Civico.*

de una vista de espaldas experimental. Este grupo de figuras compuesto con destreza sigue a un niño que monta un fogoso caballo y que se ha solido reproducir con frecuencia debido a la rareza del tema. Los egipcios, como otros pueblos de Asia occidental de esta época, estaban acostumbrados a utilizar al caballo para arrastrar un carro, si bien aparece algún jinete ocasional entre los carros en las escenas bélicas de Seti I y Ramsés II[9]. Un par de esos carros aparecen dispuestos con sus conductores en la parte superior de la escena. Al igual que el hombre que corre a la izquierda, se les ha colocado en una línea ondulada que sugiere terreno irregular. Ya la hemos encontrado en una escena de caza anterior, pero aquí forma parte de un interés creciente por los fondos más naturalistas, la acción animada y el gesto expresivo. Dos bloques de relieve descubiertos durante una investigación reciente en la tumba también constituyen bellos ejemplos de este estilo. Uno muestra a un grupo de nubios acuclillados [331] que charlan entre sí, mientras los soldados imperiales los guardan. Del muro meridional del segundo patio proviene otro excelente relieve, cuya pintura se sigue conservando muy bien, que representa a prisioneros asiáticos [332]. El artista ha hecho un esfuerzo especial para distinguir las edades diversas de sus sujetos. En el centro del bloque, los jóvenes miran con curiosidad, encantados y fascinados por las nuevas vistas, mientras que los hombres mayores se muestran temerosos y perturbados. Pese a la frescura de estas escenas, hay otros ejemplos de

331. Saqqara, tumba de Horemheb, cautivos nubios. XVIII dinastía.

la obra de esta misma tumba que sugieren un movimiento fuera de los logros naturalistas y expresivos del estilo maduro de Amarna. Un bloque, por ejemplo, muestra a un soldado egipcio golpeando a un cautivo nubio [333]. La naturaleza de la acción que el artista intentaba representar está clara, pero las expresiones de los participantes son vagas y sus gestos, aunque animados, algo torpes. Una vaguedad de expresión similar puede verse en un bloque maravillosamente tallado que representa a cortesanos egipcios con faldas

332. Saqqara, tumba de Horemheb, funcionarios egipcios con cautivos asiáticos. XVIII dinastía.

curiosamente ondulantes [334]. El escultor ha labrado el cabello de peinado intrincado y plegado la ropa de sus sujetos, pero los rostros de los cortesanos son todos iguales, faltos de vida y sentimiento. Parece que los temas novedosos, como los nubios y los prisioneros asiáticos, podían seguir intrigando e inspirando, pero el material más conocido recibía un tratamiento remilgado y estéril.

Ello vuelve a manifestarse en la escena de caza pintada con técnica de miniatura sobre la tapa de un baúl procedente de la tumba de Tutanjamón [335]. Como en el caso del león cazado en la otra mitad de la tapa y las escenas bélicas de los costados del baúl, el desierto queda indicado de forma impresionista por una capa rosa salpicada con puntos más oscuros y pequeñas plantas, o una ocasional banda rosa ondulada con acentos más oscuros. Hay un maravilloso sentido del movimiento libre y una sugerencia rara vez igualada de la textura en las diestras pinceladas[10]. La maraña confusa de cuerpos de los negros y sirios caídos en las dos escenas bélicas parece menos lograda que los animales, si bien producen la impresión requerida de desastre

333. Saqqara, tumba de Horemheb, funcionario egipcio golpeando a un cautivo. XVIII dinastía.

334. Saqqara, tumba de Horemheb, cortesanos egipcios. XVIII dinastía.

ante el enemigo. Sin embargo, el color posibilita distinguir las partes diferentes de estas complicadas composiciones, que iban a utilizarse tanto para las enormes escenas de batalla ramésidas. La pintura ha desaparecido de la mayoría y es evidente que el escultor del relieve dependía ahora del pintor para aclarar el significado de las partes que se solapaban intrincadamente. Es curioso que estos pequeños paneles del joven rey, quien puede que no tomara parte en dichas batallas, nos proporcionen la mejor impresión de la apariencia terminada de una de esas grandes escenas bélicas[11].

Un fragmento notable del relieve que se conserva en Brooklyn y que muestra a un anciano de pie con los brazos extendidos ante el quiosco real [336], representa otro aspecto del arte de Amarna, si bien es muy probable que proceda de una de las tumbas de Saqqara construidas por otros funcionarios en una época aproximada a la de Horemheb[12]. Los detalles exagerados de la anatomía del hombre delatan el mismo interés

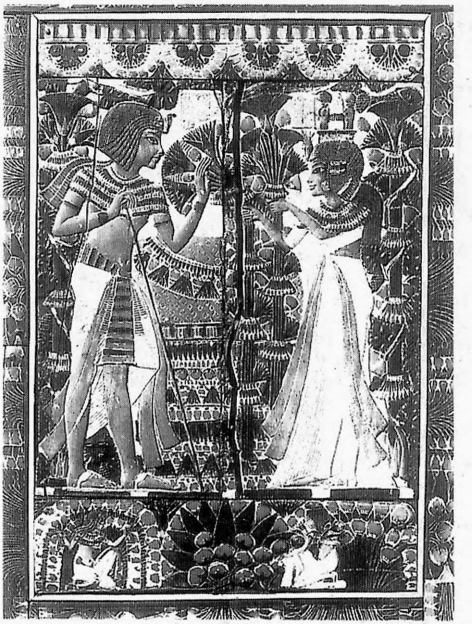
335. Escena de caza sobre el baúl pintado de Tutanjamón procedente de Tebas (detalle). XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

que inspiraron la realización de las máscaras de yeso que hemos examinado en Amarna. Aún más extraordinarias que las arrugas de la frente y las líneas de las manos abiertas, es el tratamiento plástico del rostro fláccido, las clavículas acentuadas y los tendones de las mu-

336. Anciano. Relieve procedente de Saqqara. XVIII dinastía. *Museo de Brooklyn.*

ñecas. Los profundos surcos de las mejillas y el carácter general del rostro recuerdan el modo en que los extranjeros, sobre todo los hititas, son tratados a veces en los relieves de los templos a partir de ahora[13].

El aspecto secundario más atractivo de estos artistas versátiles se va a ver en la talla de marfil coloreado de Tutanjamón y su reina sobre la tapa de otro baúl de su tumba [337]. Parecen conmovedoramente jóvenes e inocentemente remotos de las siniestras realidades de la situación política que se estaba formando a su alrededor. Están rodeados por un jardín, sugerido por los pequeños paneles de flores que enmarcan la escena central, y en medio de altos ramos muy elaborados, frente a un canapé con guirnaldas, como los almohadones sobre los que se sienta Neferti-

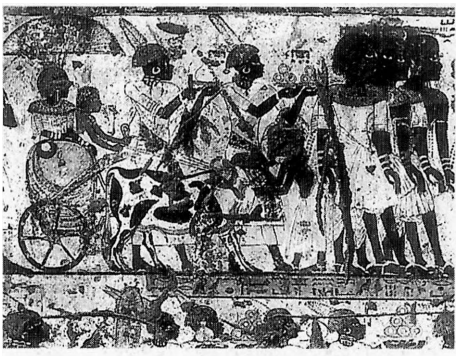


337. Tutanjamón y su reina. Tapa de un baúl con incrustaciones de Tutanjamón procedente de Tebas. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

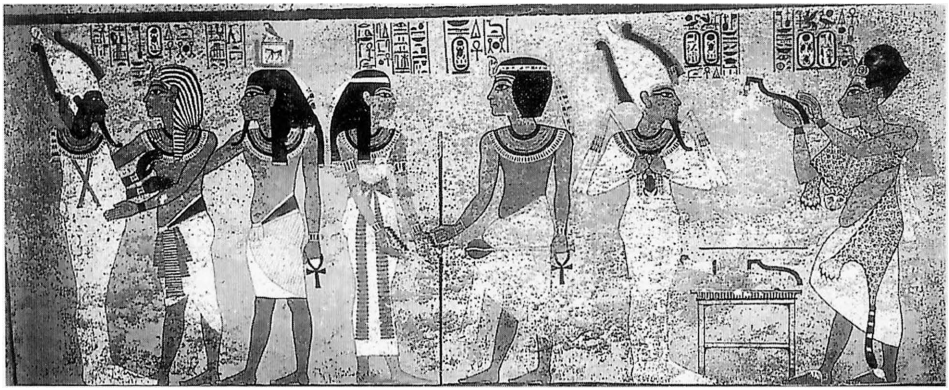
ti en la pintura [314]. El mismo espíritu animado de la escena de caza pintada se va a encontrar en los animales de los paneles de marfil situados en los costados y extremos del baúl con incrustaciones. El podenco y el leopardo atacando a su presa también se encuentran en medio de un exuberante decorado floral, que parece haberse adaptado de las plantas más formales que aparecen a lo largo de la base de las pinturas del palacio septentrional de Amarna [284]. Su movimiento continúa un método de representación que se había probado a comienzos del Reino Nuevo [245] y se vuelve a encontrar en la magnífica talla de Ramsés III cazando toros salvajes en Medinet Habu unos doscientos años después [367]. Dichos temas animales se van a encontrar con frecuencia en los pequeños objetos de aseo de la segunda mitad de la XVIII dinastía[14].

El tratamiento de esbozo que hemos visto desarrollarse en la pintura tras el reinado de Amenhotep II y que se pone de manifiesto en gran parte de la factura apresurada de Amarna, puede verse en su forma más atractiva en la tumba tebana de Huy, virrey de Etiopía (Cush) de Tutanjamón[15]. Muestra el tributo de Siria, pero el muro lateral mejor conservado es probablemente un registro más veraz de los ingresos regulares que llegaban a Egipto del Sudán, que había permanecido leal a su señor durante esta época agitada. La princesa cusita que va bajo un parasol en su carro tirado por bueyes [338] presta un toque de autenticidad a la escena. Nos gustaría saber más sobre su visita a Egipto y si el artista se estaba recreando en un humor algo desedeñoso al sustituir a los caballos por bueyes o se acostumbraba así en su país. Estas pinturas están a punto de deslizarse en la ejecución descuidada de tanta obra ramésida.

Las cabezas demasiado grandes de algunas de las figuras de la tumba de Huy son una continuación de Amarna en las pinturas ejecutadas apresuradamente bajo la orden de Ay para mostrarlo oficiando en el funeral de su joven predecesor en la cámara mortuoria de Tutanjamón. El nuevo faraón, aunque

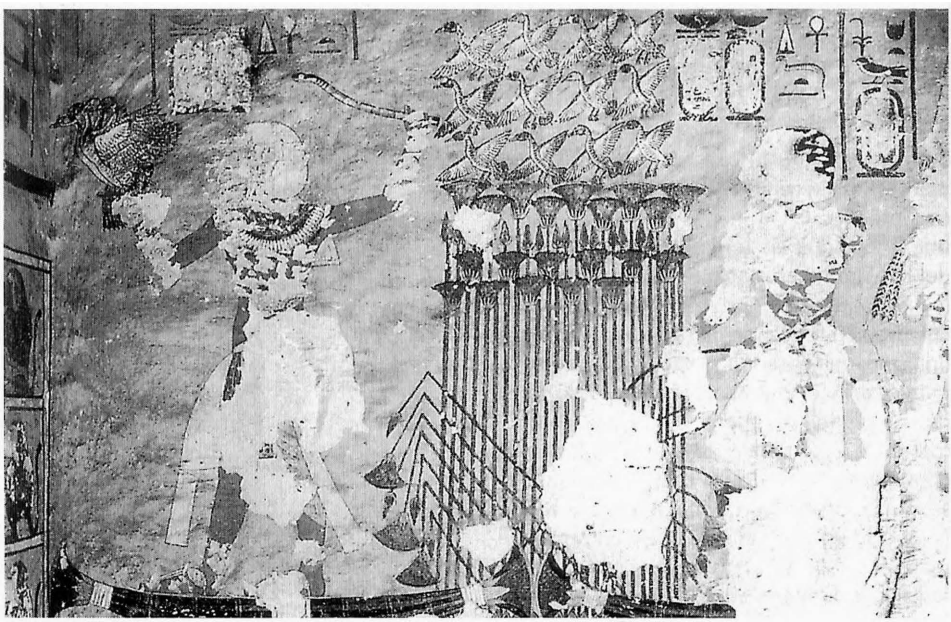


338. Tebas, tumba de Huy (número 40), princesa cusita y su séquito. XVIII dinastía.



339. Tebas, tumba de Tutanjamón, pintura mural. XVIII dinastía.

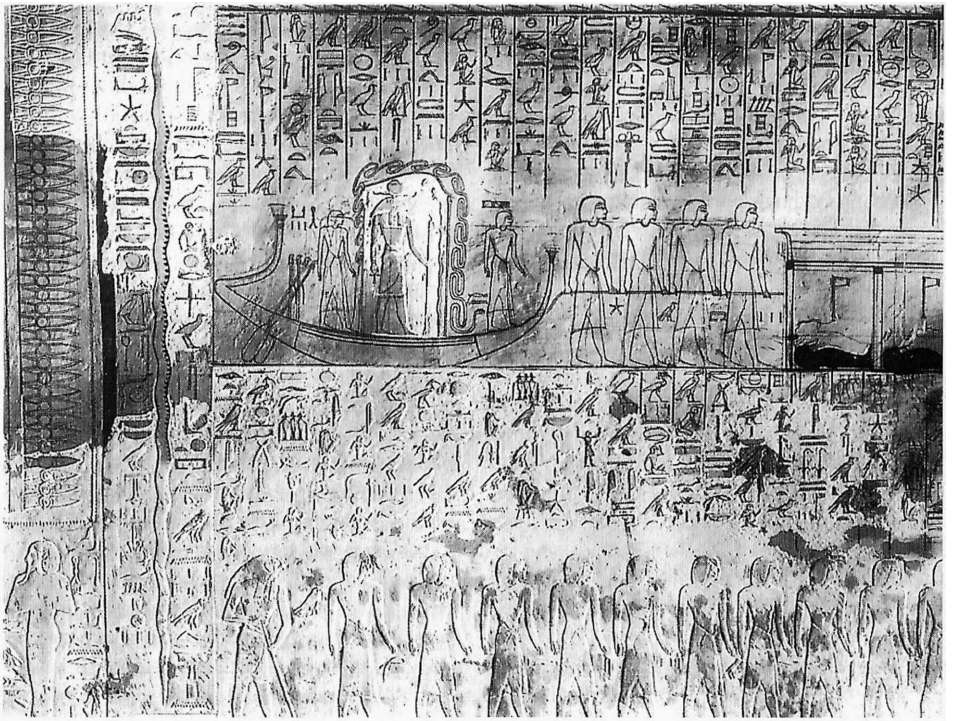
casi se ha completado el regreso a la ortodoxia, conserva la figura y el cráneo alargado de Ajenatón. Está de pie a la derecha [339] de una escena que representa el traslado del espíritu de Tutanjamón al otro mundo de los dioses. Vestido con la piel de leopardo del sacerdote Sem, Ay efectúa la ceremonia de la apertura de la boca ante la figura de Tutanjamón como Osiris. Detrás de él, en el muro adyacente, los sacerdotes arrastran



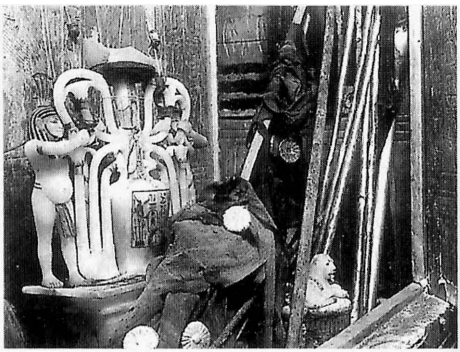
340. Tebas, tumba de Ay y su reina paseando en bote. XVIII dinastía.

el ataúd sobre el trineo. Un tema tan inusual en la tumba de un rey está conectado sin duda con la representación del enterramiento de la princesa Meketaten en la tumba real de Amarna. Hay poco más que las grandes figuras que acabamos de escribir, salvo un grupo de divinidades entre las que se incluyen a los monos que reciben a la Barca del Sol desde el primer compartimento del Libro de lo que hay en el otro mundo. Sin embargo, debe recordarse que partes de éste, así como capítulos del Libro de los Muertos, aparecen inscritas en los cuatro santuarios recubiertos de oro que encierran el sarcófago del rey[16].

La Barca del Sol y los monos vuelven a aparecer en la propia tumba de Ay[17]. Se encuentra cerca de la de Amenhotep III en una barranca lateral que se bifurca del Valle de los Reyes. Se piensa que se comenzó para Tutanjamón. Las pinturas están muy deterioradas, pero queda suficiente para aclarar que tienen un estilo muy próximo a las de Tutanjamón. Aparece el mismo tema desacostumbrado, sobre todo en la escena de caza de aves, donde Ay y su reina disfrutan de un paseo en los pantanos de papiros, del mismo modo que se mostraría a cualquier noble en las capillas de Qurneh [340]. En las decoraciones de la tumba que Horemheb preparó para sí mismo en Tebas tras su ascensión al trono hay una vuelta completa a los métodos y temas tradicionales. Sin embargo, incluso allí, como en las pinturas ramésidas, algunas de las figuras son desproporcionadamente cortas para las grandes cabezas. Las escenas del más allá se vuelven a tratar en la



341. Tebas, relieves inacabados en la tumba de Horemheb. XVIII dinastía.



342 y 343. Tebas, tumba de Tutanjamón, «tesoro» y objetos dentro del santuario del sarcófago. XVIII dinastía.

sala de enterramiento, pero en una nueva serie denominada el Libro de las Puertas. Un muro [341] está en estadios diversos de acabado, con las líneas de dibujo negras originales arriba, algunos contornos tallados parcialmente y gran parte del bello relieve terminado a falta de la aplicación de la pintura[18].

La asombrosa cantidad y riqueza de objetos contenidos en la pequeña tumba de Tutanjamón nos hace darnos cuenta de cuánto ha de haber desaparecido por el saqueo de los grandes enterramientos de los faraones más importantes del Reino Antiguo. De hecho, se recuperó una masa de ajuar roto, en la que se incluían bellas piezas de textiles con figuras y vasijas de vidrio, en las tumbas de Amenhotep II y Tutmosis IV[19]. En la tumba intacta de Yuya y Tuyu, padres de la reina Tiy[20], sobrevivieron piezas completas de mobiliario bellamente diseñado, pero eran tales la profusión y la variedad de artículos empaquetados de forma tan compacta en las cuatro cámaras de Tutanjamón que es difícil creer que la tumba pudiera contenerlos todos ahora que se encuentran extendidos en el Museo de El Cairo[21]. Puede vislumbrarse en parte la tarea que supuso retirar estos objetos echando un vistazo al tesoro [342] que inicia la sala de enterramiento y contenía el baúl canopo encerrado en un santuario bajo un pabellón colocado sobre un trineo. El santuario, cubierto de oro, es una versión menor de los que rodeaban el sarcófago de cuarcita. La figura de madera de Anubis agachado alerta sobre un santuario-baúl portátil dentro de la puerta posee esa cualidad misteriosa de vida en otro mundo que los artesanos funerarios sabían tan bien cómo aportar a sus imágenes. Aquí se ha logrado en parte exagerando los rasgos característicos, como la amplia curva de las orejas doradas de este dios guardián de los muertos o los largos y esbeltos cuernos de cobre de la cabeza de vaca recubierta de oro colocada sobre el suelo, frente al santuario canopo.

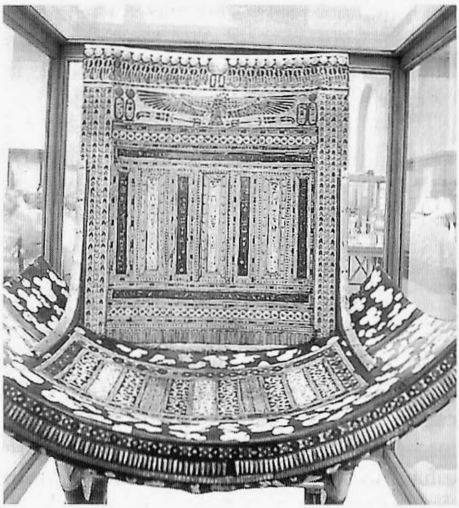
Más allá hay baúles amontonados, partes de carros desmantelados y la maqueta de una barca. Una de las cuatro diosas de duelo que guardan el santuario está de pie dándonos la espalda y con los brazos extendidos. Estas graciosas figuras vuelven la cabeza de un modo que no está en concordancia con la usual pose frontal de las estatuas[22]. Se proporciona un giro de cabeza similar a un león de alabastro que constituye la tapa de una jarra [343]. Yace serenamente con la lengua colgando y una pata cruzada sobre otra, justo en el interior de la puerta abierta del últi-

mo santuario recubierto de oro que contenía el sarcófago del rey. La jarra está entre los postes que sostenían un paño mortuorio que cubría el segundo santuario. Trozos del lienzo oscurecido colgaban con rosetones de oro que seguían unidos a ellos. El pequeño león ya se ha mencionado por repetir la postura de los grandes animales de granito colocados en el templo de Amenhotep III en Soleb. Un osado dibujante logró imitarlo en la pintura mural de un príncipe ramésida en la XX dinastía [344][23].

La tapa del león es un divertido *tour de force,* pero la monstruosidad de alabastro colocada detrás es característica de muchos de los pretenciosos conjuntos de piezas que se esfuerzan en conseguir efecto con su adorno muy sobrecargado. El jarrón de cuello largo que constituye su elemento central es una variación de una forma de la XVIII dinastía, que puede ser muy hermosa cuando sus líneas graciosas se dejan sin adornar en cerámica o metal[24]. Iba a continuar disfrutando del favor en épocas posteriores. Aquí la forma queda oscurecida por las densas plantas del Norte y el Sur que los dioses del Nilo atan a su alrededor. Otras vasijas de alabastro, que cabría describir como de «gusto sirio», aparecen al lado de una silla con brazos e incrustaciones bajo uno de los canapés funerarios en la antecámara. Una, con cuerpo acanalado y volutas, se parece mucho a las vasijas de metal pintadas entre el tributo asiático, de las cuales se pensaría que eran una fantasía del pintor si no fuera por esos ejemplos reales. No puede haber duda de que la importación de estas formas híbridas y la demanda de novedades y la exhibición de riqueza han tenido un efecto desastroso en el diseño. La silla ceremonial [345, 346] es otro ejemplo. Combina el respaldo de una silla ordinaria con un asiento curvado que imita la piel de leopardo y la sostienen patas que terminan en cabezas de pato, derivadas de un silla plegable de un tipo que también aparece en la tumba. Sólo cabe maravillarse, sin admirarlos, de la destreza, el ingenio y la variedad de los materiales preciosos gastados. La magnificencia bastante sobria de los paneles rectilíneos de marfil y ébano con incrustaciones intrincadas del respaldo se adelanta extrañamente a la obra de los artesanos árabes en la época islámica, pese a las inscripciones jeroglíficas, el buitre protector y el friso del ureus superior. Los cartuchos de Atón siguen bajo el disco-solar en medio de la cornisa del ureus[25], mientras que el nombre del rey se da en parte como Tutanjatón y en parte como Tutanjamón en las inscripciones. Vidrio, fayenza y piedra coloreada se utilizan para las incrustaciones en láminas de oro, y toda la pieza presenta unas incrustaciones tan ricas como el trono que se suele reproducir con mayor frecuencia y en cuyo panel posterior aparece la reina de pie al lado del rey sentado bajo los rayos del disco del Atón[26].

Si bien el carácter general de algunas de las piezas mayores nos sorprende por lo florido y denso, no se puede evitar sentir deleite ante muchos de los detalles, como la soberbia incrustación de la serpiente [347] que se ha liberado para yacer al lado de un disco incrustado con un ojo sagrado, que constituye un emblema protector, dentro del cuerpo del segundo carro ceremonial[27]. Las superfi-

344. Tebas, tumba de Jaemuaset, león con las patas cruzadas. XX dinastía.



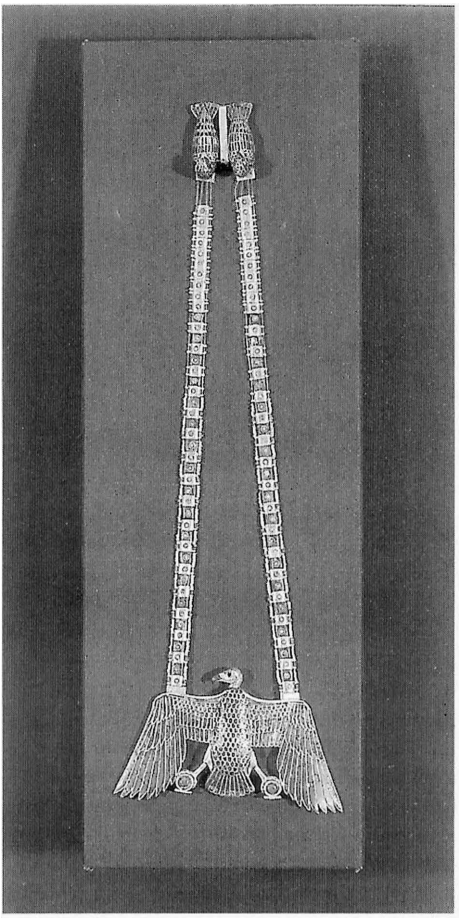
345 y 346. Silla con incrustaciones de Tutanjamón procedente de Tebas, con detalle. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

cies de oro de este carro presentan espirales continuas y rosetones entre bandas de incrustaciones de colores. Entre muchas joyas de sensibilidad tosca, el colgante del buitre [348] muestra que continuaba siendo posible recobrar el toque firme y delicado de la orfebrería del Reino Medio. El contrapeso lo forma una pareja de pequeños patos[28].

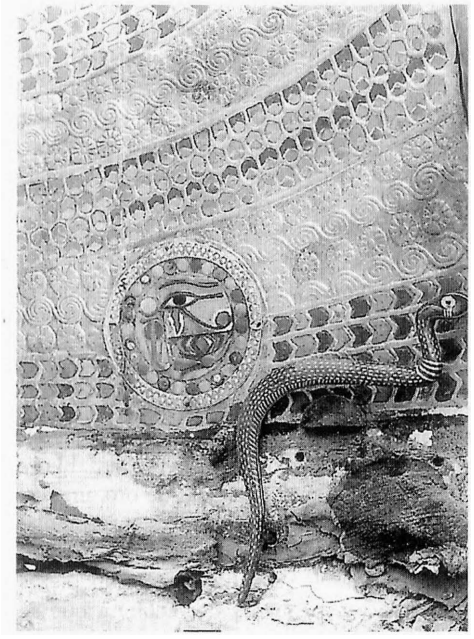
El enriquecimiento de las artes decorativas había ido en aumento a lo largo de toda la XVIII dinastía, estimulado enormemente por el flujo al país del tributo extranjero y los intercambios diplomáticos de la segunda mitad de la dinastía. Las elaboradas formas de los jarrones y los motivos como los del carro [347] se remontan al menos al reinado de Amenhotep II. Formas similares se pintan en vasijas metálicas en las escenas de artesanías y tributo. La producción regular de vidrio fue un desarrollo del Reino Nuevo, y se logró un alto grado de excelencia técnica en las vasijas brillantemente coloreadas de la época de Amenhotep II[29]. Un jarrón es azul púrpura opaco, con los paneles acanalados perfilados en amarillo. Las cruces son amarillas y los rosetones se hicieron por separado y se fundieron en el cuerpo. Sus pétalos son rojo tomate, azul claro y azul púrpura sobre blanco[30]. Los motivos variegados de dichos jarrones reales encuentran un paralelo en Mesopotamia, en el vidrio recuperado del palacio y templo mitánnicos de Nuzi y en el palacio casita de Dur Kurigalzu en el sur[31]. Tanto Asiria como Babilonia fueron famosas por su cerámica vidriada en épocas posteriores. Vasijas multicolores, posiblemente de cerámica vidriada o incluso vidrio, fueron regaladas a Tutmosis III por el príncipe de Asiria[32]. Fue aproximadamente en esas fechas cuando empezó a aparecer la cerámica pintada con elaborados diseños de claro sobre oscuro en la región de la esfera de influencia de Mitanni[33]. En Egipto, donde la cerámica pintada apenas se conocía desde el periodo

predinástico, los artesanos de la XVIII dinastía utilizaron diversos colores para dibujos tan atractivos como los que aparecen en el plato del palacio de Amenhotep III [349]. En conexión con este palacio y en Amarna, se han encontrado extensos restos de la fabricación de vidrio y productos vidriados asociados como los azulejos [350] que ya se han expuesto.

No hay duda de que el intercambio de motivos decorativos en las artes menores que había venido produciéndose desde el Reino Medio se extendió aún más en este periodo de estrecho contacto. La mezcla de influencias resulta particularmente clara en la metalistería y la talla en marfil sirias[34]. Los paneles de marfil de una cama encontrada en Ugarit ilustran asombrosamente lo fuerte que se mantenía una influencia egipcia básica a finales de la XVIII dinastía. El tema es

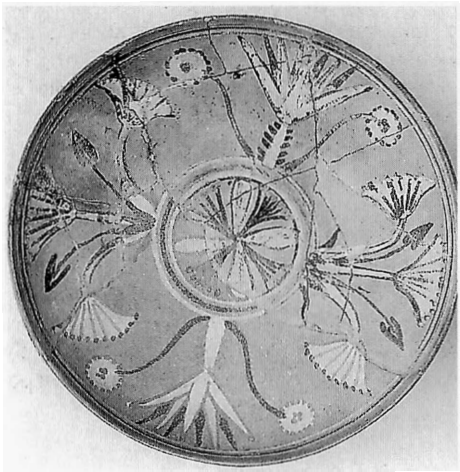


348. Collar con colgante de buitre de Tutanjamón procedente de Tebas. XVIII dinastía. *Museo de El Cairo.*

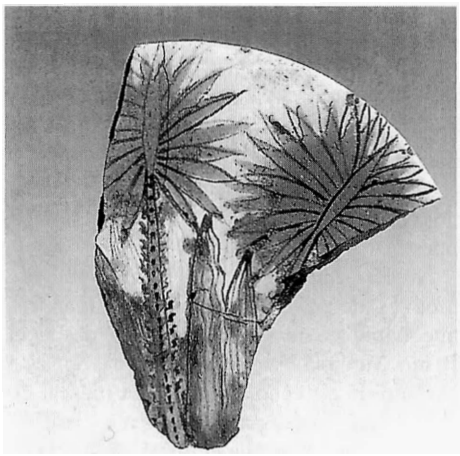


347. Tebas, tumba de Tutanjamón, segundo carro ceremonial (detalle). XVIII dinastía.

local, pero las convenciones del dibujo son egipcias. Es interesante contemplar el contraste en estos paneles entre la cuidada factura y ciertas torpezas de concepción. Sin duda, varios elementos del vestido y la decoración proceden de diversas fuentes diferentes[35]. Los anales de Tutmosis III enumeran entre el tributo o botín tomado en las campa-



349. Plato de cerámica pintada procedente del palacio de Malkata. XVIII dinastía. *Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*



350. Azulejo vidriado procedente de Amarna. XVIII dinastía. *Museo de Brooklyn.*

ñas asiáticas[36] cosas tales como un gran aguamanil de Khor, vasijas de Djahy (Palestina) y un jarrón de Keftiu (Creta). También se mencionan una estatua de plata y mesas, sillas y escabeles de marfil, ébano y madera de algarrobo. En las cartas de Amarna[37] encontramos a Amenhotep III y a su hijo enviando presentes de rico mobiliario, como las diez sillas de ébano con incrustaciones de marfil y lapislázuli despachadas al rey de Arzawa, o las camas, sillas, escabeles y reposacabezas decorados con oro enviados a Babilonia, cuando el faraón supo que su rey estaba construyendo una nueva casa. No es posible identificar todos los objetos enumerados entre las dotes de las princesas extranjeras llegadas a Egipto o los presentes intercambiados, pero se mencionan textiles y artículos de ropa. No hay duda de que se resaltaba mucho el valor intrínseco de los materiales con los que estaban hechos los artículos. Tushratta de Mitanni pedía que las estatuas que le mandaran fueran de oro macizo y hace una interesante referencia a que sus mensajeros vieron el vaciado de dichas estatuas. El rey hitita también quería estatuas de oro, una erguida y otra sedente, así como estatuas de plata de las mujeres. También se mencionan figuras de marfil. Probablemente eran piezas relativamente pequeñas de escultura que se mandaban afuera. A cambio ha de haber viajado a Egipto una imagen de una deidad extranjera, pues Tushratta escribe a Amenho-

351. Caja de ungüento de marfil con la forma de un pato nadando. XVIII dinastía. *Baltimore, Walters Art Gallery.*

ṭep III que Ishtar de Nínive ha declarado que irá a Egipto y volverá, como lo había hecho en tiempos de su padre, y que la había enviado[38]. No sabemos qué quería decir el rey de Babilonia cuando pedía que sus animales se realizaran como si estuvieran vivos, aunque es más fácil imaginarse los árboles y plantas de marfil coloreados que requería[39].

Hemos visto parte del mobiliario del periodo, pero también hubo innumerables objetos pequeños, bagatelas insignificantes, que muy bien pudieron incluirse entre los regalos enviados al exterior, pues eran preciosos y fáciles de transportar. Uno de los más hermosos es una cuchara de aseo o contenedor de ungüento de marfil coloreado con la forma de una rama de granado, con otras flores también pegadas a la rama[40]. Un pequeño saltamontes de marfil es otro de esos bonitos juguetes, delicadamente confeccionados para entretener a una cortesana ociosa[41]. Dos pares de alas móviles constituyen la cubierta de un receptáculo para pintura de ojos dentro del cuerpo de marfil. Las alas talladas de un pato de marfil se utilizan de forma parecida, pues abren sobre pivotes para dar acceso a un contenedor de ungüento dentro del cuerpo del ave nadadora [351].

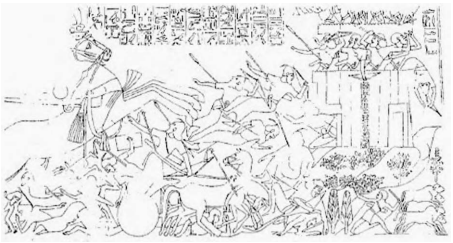
CAPÍTULO 19

EL PERIODO RAMÉSIDA: XIX Y XX DINASTÍAS (1314-1085 A.C.)

Desde el punto de vista político, la XIX dinastía comenzó con la ascensión al trono de Horemheb, en torno a mediados del siglo XIV a.C., cuando se produjo una fuerte reacción que borró la memoria de los sucesores de Amenhotep III. Por otra parte, hemos visto que la obra ejecutada para Horemheb antes de que se convirtiera en rey está tan estrechamente vinculada a Amarna que ha sido necesario exponer los monumentos de su época en conexión con el estilo de finales de la XVIII dinastía. Tampoco estaba relacionado con la nueva familia de soldados que llegaron al poder con Ramsés I, mostrando una parcialidad especial por la ciudad de Avaris, en la parte oriental del delta, que probablemente era su lugar de origen. Ramsés I, que reinó brevemente de anciano, era el Paramesses que había sido visir bajo Horemheb y, como su padre y el hijo que lo sucedió como Seti I, ostentaba el título militar de jefe de los arqueros[1]. La reorganización del país realizada por Horemheb se había visto facilitada por una relajación de la presión de los hititas tras la muerte de Subbiluliumas. Se habían quedado en las llanuras del norte de Siria centrados en Alepo, pero sobre todo se mantenían ocupados con los gasga del norte y con las tierras de Arzawa en Anatolia oriental. Los asirios, bajo Assur-Uballit, habían ocupado el país de Mitanni más allá del Éufrates.

Seti I adoptó una política agresiva nada más acceder al trono, que logro recuperar gran parte del dominio de Egipto en Palestina y Siria. Primero se enfrentó directamente con los hititas en Kadesh junto al Orontes [352], que en el reinado siguiente iba a ser la escena de la hazaña bélica de la que tanto se vanaglorió Ramsés II. En realidad, esta famosa batalla de Kadesh[2] acabó en un abandono que finalmente fue reconocido por ambas partes unos quince años después, en un tratado entre Hatti y Egipto. Este pacto de alianza con Hattusilis III, sin duda inspirado en parte por el miedo al poder creciente de Asiria, fue sellado además por el matrimonio de una princesa hitita con Ramsés II y proporcionó cincuenta años de paz para Levante, de 1280 aproximadamente a 1230 a.C., cuando Merenptah hizo frente al primer impacto del gran movimiento masivo de pueblos que acabaron arrollando Hatti en torno a 1200. Ramsés III, el último gran gobernante de la XX dinastía, repelió los ataques a Egipto por tierra y por mar, similares e incluso más formidables que los que había padecido su predecesor Merenptah.

Combinados con la masa migratoria que se trasladaba por tierra de la región de los Balcanes y el mar Negro hacia abajo por Asia Menor, pasando Carchemish y a través de Levante, había otros del norte que llegaron en barco. Eran los Pueblos del Mar, de quienes Ramsés III dice que hicieron una conspiración en sus islas. Un elemento indoeuropeo entre los libios que atacaron Egipto en la época de Seti I parece haberse adelantado a las cantidades mayores de recién llegados, mezclados con las tribus libias que trataban de abrirse paso en el delta en la época de Merenptah y Ramsés III. Algunos de estos pueblos del mar habían sido aliados de los hititas en Kadesh y tropas mercenarias en Egipto durante el periodo ramésida. Expulsados de Egipto por Ramsés III,



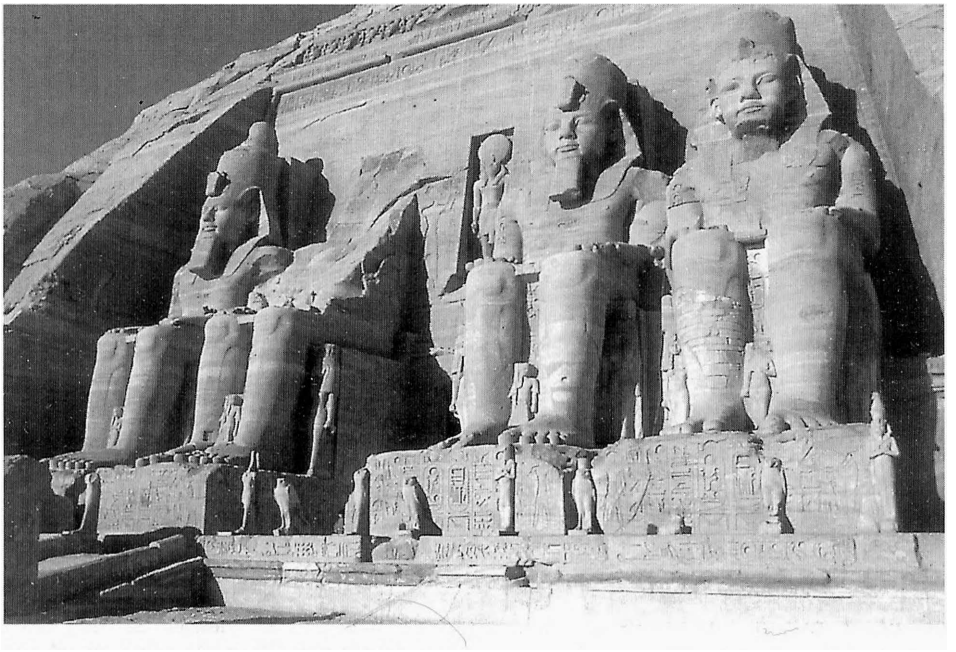
352. Karnak, sala hipóstila (exterior), Seti I ataca Kadesh. XIX dinastía.

los filisteos (Pelesti) se asentaron junto a la costa de Palestina, mientras que otros como los shardana y los tursha se trasladaron hacia las tierras del Mediterráneo occidental, probablemente para encontrar cobijo mucho después en Cerdeña y Etruria. No está claro cuál fue el papel exacto de los aqueos en todo esto, pero Chipre fue una de las islas absorbidas por el movimiento, y los hititas tuvieron dificultades con los ajauash a finales de su gobierno. Si los ajauash o ekuesh de la época de Merenptah son esos aqueos, Ramsés III ya no los enumera entre los pueblos del mar[3].

Egipto permaneció internamente estable por las reformas de Horemheb, si bien debilitado por la lucha por el trono entre los sucesores de Merenptah, que se arrastraron durante un periodo de veinticinco años. Setnajt llevó al poder a una nueva familia en la XX dinastía e hizo posible la administración vigorosa de Ramsés III, que fue capaz de afrontar el choque peligroso de la invasión extranjera. Sin embargo, hacia el final de su reinado, comenzaron a aparecen signos muy reales de corrupción política e inestabilidad económica. Las condiciones se deterioraron bajo los últimos ramésidas hasta un declive inequívoco, que fue acompañado por una pérdida desastrosa de prestigio exterior.

Los doce años del reinado de Seti I y el largo gobierno de Ramsés II, que se extendió más de medio siglo, constituyeron un periodo de edificación muy abundante a una escala grandiosa. El gran salón columnado entre los pilonos segundo y tercero de Karnak [359] es una obra conjunta de estos dos reinados y permanece como el más sobrecogedor de sus logros, pero se emprendieron obras enormes arriba y abajo del valle del Nilo, del delta a Nubia. La cantería derrumbada y esparcida de Ramsés II en el templo de Tanis sugiere que, si se mantuviera en pie, rivalizaría seriamente con su obra de Tebas. El sitio sigue siendo asombrosamente impresionante, cubierto como está por las adiciones derrumbadas de las dinastías XXI y XXII. Es como si se estuviera mirando Karnak allanado a ras de suelo[4].

El mayor de los dos templos tallados en la roca por Ramsés II en Abu Simbel, en la orilla oriental del Nilo a unos 64 km al norte de la Segunda Catarata, es famoso por las cuatro figuras sedentes del rey situadas en su fachada, con una altura de más de 20 m, mayor que la de los colosos de Memnón [353][5]. Pese a la tremenda impresión producida, se pone de manifiesto cierto vacío de concepción que impregna la obra de Ramsés II. Se otorga demasiada confianza al simple tamaño y la factura se vuelve decididamente vulgar. En la decoración en huecorrelieve del interior se dedica un ingenio considerable a los detalles topográficos de la batalla de Kadesh, con una rara acentuación del registro de los hechos[6]. Sin embargo, se echa de menos la fuerza vital que había prevalecido en la época del padre del rey, Seti I. Las tradiciones de los artesanos egipcios iban a resultar estar tan profundamente arraigadas que en el futuro serían susceptibles de nuevos estímulos y un renacimiento impresionante, a la vez que lograban un mantenimiento ordinario de una extraordinaria calidad. Sin embargo, los vastos proyectos de Ramsés II superaron los medios con que se contaba y contribuyeron al empobrecimiento del espíritu egipcio. Ello se pone de manifiesto en la extendida reutilización de materiales pre-



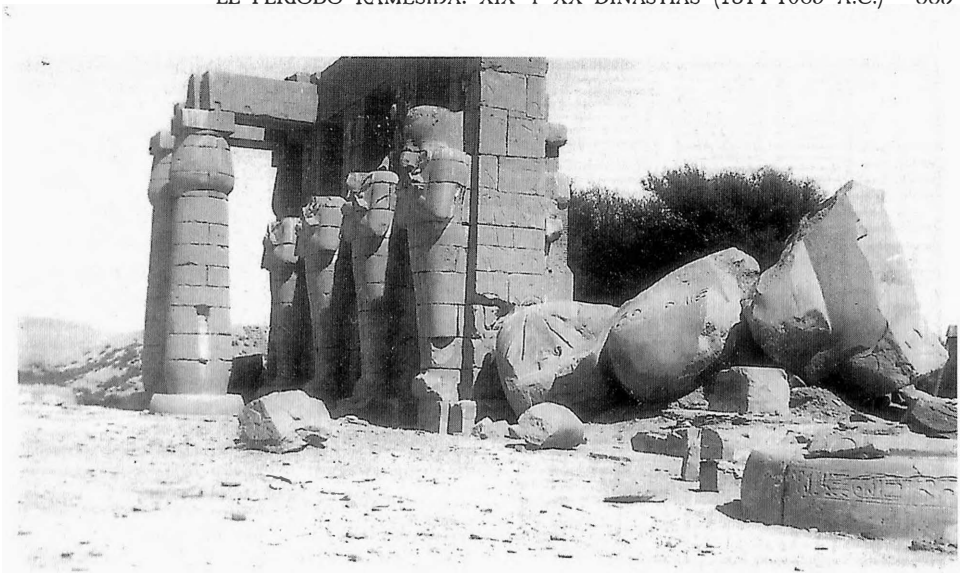
353. Abu Simbel, templo de Ramsés II. XIX dinastía.

vios. Los reyes siempre habían usurpado los monumentos de sus predecesores, pero no hasta el grado practicado por Ramsés II.

El aspecto externo y la escala colosal sin duda exigen respeto. La naturaleza impresionante del pilono que Ramsés II añadió en frente del templo de Luxor se transmite bien en una fotografía tomada a comienzos del siglo pasado [354]. Los escombros que se habían acumulado durante siglos aún no se habían limpiado del frente del templo y un hombre camina a un nivel que casi alcanza los hombros de las dos enormes estatuas que flanquean la entrada. Uno de los dos obeliscos todavía se alza por encima del pilono, aunque su compañero ha estado en la Place de la Concorde en París desde comienzos del siglo XIX. El la torre izquierda (este) del pilono, Ramsés II carga su carro hacia la ciudad de Kadesh rodeada por el río Orontes, mientras que en la occidental se extienden escenas del ataque hitita al campamento egipcio ante la ciudad. Los huecorrelieves de estas grandes escenas apenas resultan visibles en la fotografía y son muy difíciles de estudiar incluso en el lugar, debido a la altura a la que están colocados, la pérdida de color y los prominentes contornos de los bloques de mampostería que confunden al ojo[7].

Una versión más simple de la batalla, superpuesta a un ensayo anterior de la composición, se encuentra en la parte posterior (cara occidental) de la torre sur del primer pilono del templo funerario de Ramsés II en Tebas occidental, conocido como Rameseum. Está flanqueado por una representación del campamento ante Kadesh en la torre norte[8]. La escena de la batalla, que constituye una mitad separada del conjunto del relato, es en esencia una representación

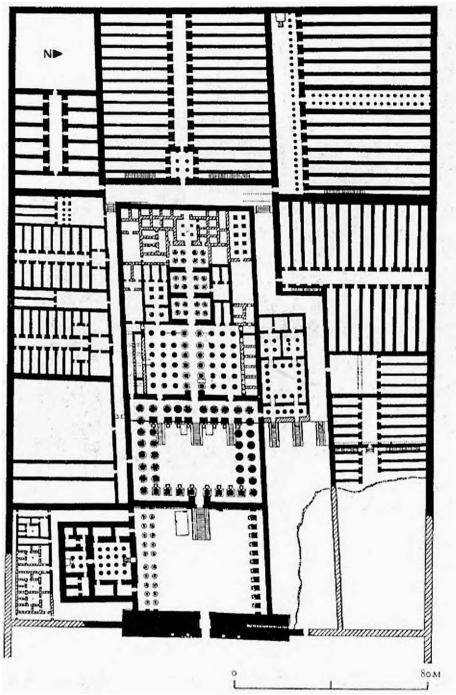
354. Templo de Luxor, pilono de Ramsés II. XIX dinastía.



355. Tebas, Rameseum, segundo patio. XIX dinastía.

del contraataque por el cual Ramsés se libró de la trampa tendida por el rey hitita. Aunque se muestran los incidentes esenciales, que comienzan con la escena del campamento y se complementan con el relato escrito, el apuro extremo de los egipcios y el resultado dudoso de la contienda quedan opacados por la figura dominante de Ramsés y el énfasis en sus poderes sobrehumanos. Muwatallis le había dejado pensar que se encontraba lejos en el norte, en la región de Alepo, mientras retiraba sus fuerzas hititas al otro lado de Kadesh. Permitió al rey egipcio establecer su campamento con la única división que había adelantado al resto del ejército. Entonces los carros hititas atacaron el campamento y la segunda división del ejército egipcio simultáneamente, mientras cruzaba el Orontes. Ramsés II se abrió paso luchando fuera del campamento con su guardia personal y, mientras los hititas lo saqueaban, se las arregló para reunir partes de sus divisiones desperdigadas y continuó su ataque hasta que llegaron refuerzos. Al acabar el día, Muwatallis retiró sus fuerzas a la ciudad, pero los egipcios también se vieron obligados a retroceder sin poner sitio a Kadesh.

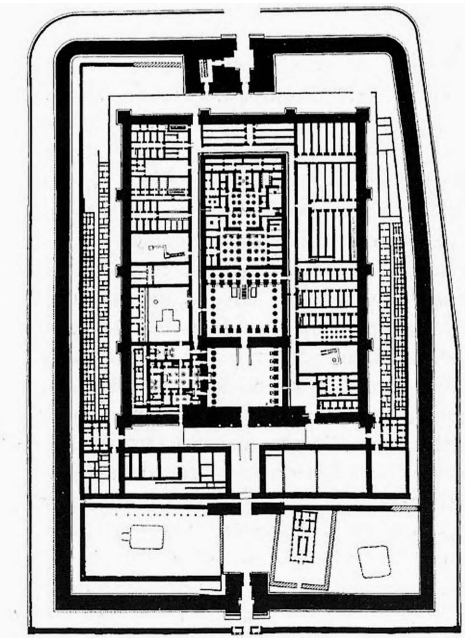
El contraataque del rey sobre los hititas se repite de forma similar en la cara occidental de la torre norte, parcialmente conservada, del segundo pilono, detrás de los pilares con las estatuas osiríacas que dan al segundo patio [355][9]. Es probable que el campamento egipcio volviera a aparecer en la torre sur destruida, repitiendo el esquema del primer pilono. Este templo funerario muy deteriorado de Ramsés II es ahora uno de los monumentos más pintorescos de Tebas[10]. Por la parte posterior está rodeado de almacenes de ladrillo, algunos de los cuales han conservado sus largas bóvedas de cañón. Aún sigue en pie la mayor parte de la sala hipóstila, al igual que las figuras osiríacas de la mitad norte del segundo patio, mientras que la destrozada figura sedente de granito del rey que otrora se erguía junto a la puerta del segundo pilono [355] hace mucho que es famosa. El



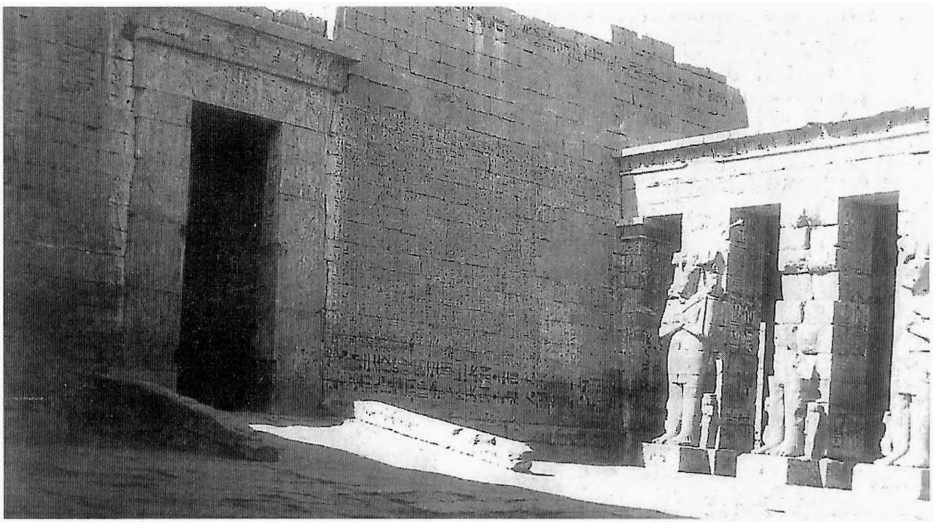
356. Tebas, Rameseum. XIX dinastía. Planta.

eje principal del templo es ligeramente oblicuo, debido probablemente al hecho de que en el norte al menos se llegó a comenzar un pequeño templo de Seti I y quedó en posición de ser reconstruido contra el muro norte de la sala hipóstila. La planta restaurada [356], tomada del templo mortuorio mucho mejor conservado de Medinet Habu [357], construido en la XX dinastía por Ramsés III a lo largo de las líneas del de su admirado predecesor[11], proporciona una clara idea de la naturaleza ambiciosa de dicho establecimiento de finales del Reino Nuevo. El conjunto abarcaba un área de unos 265 × 177 m, que es mayor que el recinto interior de Medinet Habu, al que corresponde, pero menor que el que acabó terminándose en Medinet Habu (314 × 210 m). Los mismos templos tienen un tamaño aproximado, siendo el Rameseum un poco más largo que Medinet Habu.

El primer patio de ambos templos presentaba estatuas del rey colocadas contra los pilares de su costado norte. Destruido casi a ras del suelo en el Rameseum, la apariencia original del patio puede comprenderse mejor en Medinet Habu [358], donde la rampa que conduce al plano superior del segundo patio se conserva frente a la entrada. En ambos templos, una columnata a lo largo de la fachada sur del patio formaba un pórtico frente a una «Ventana de las Apariciones» que se abría desde un pequeño palacio, con un salón columnado, un salón de audiencias y estancias secundarias, construido contra este muro sur. En Medinet Habu, los dos salones



357. Medinet Habu, templo de Ramsés III. XX dinastía. Plano.



358. Medinet Habu, templo de Ramsés III, primer patio. XX dinastía.

estaban cubiertos con bóvedas de cañón de ladrillo. Toda la estructura resultó considerablemente alterada cuando fue reconstruida por Ramsés III al final de su reinado[12]. El segundo patio de ambos templos tenía una terraza columnada en el oeste, a la que se llegaba mediante tres bajos tramos de escalera desde el Rameseum y sólo uno en el centro de Medinet Habu. Enfrente de las columnas había pilares cuadrados con figuras osiríacas del rey, que se repetían por el muro oriental y están bien conservadas en el Rameseum, en la mitad norte del patio, donde constituyen uno de los rasgos más impresionantes del edificio. Queda una pareja de la doble hilera de columnas con capullos de papiro que originalmente recorrían los costados norte y sur del patio [355]. En Medinet Habu, éstas se redujeron a una sola hilera, como la columnata situada frente al palacio en el primer patio.

A la sala hipóstila se accedía desde el pórtico columnado del segundo patio y le seguían salones menores que conducían a un santuario para la barca divina. Esta parte interna del templo estaba rodeada por otras cámaras para el culto. La sala hipóstila se conserva mejor en el Rameseum que en Medinet Habu y constituye una versión menor del gran salón de Karnak, con una nave central flanqueada por columnas de papiros abiertos, que se alzan por encima de naves laterales formadas por columnas con un único capullo de papiro. Además del palacio, los almacenes y los patios para la matanza contenidos dentro del recinto interior en Medinet Habu, que corresponden a los grupos de edificios conservados en el Rameseum, Ramsés III añadió un recinto exterior que incluía el templo de la XVIII dinastía al este y contenía hileras de casas para los sacerdotes que administraban el templo junto a los costados norte y sur del recinto interior. Al muro muy espeso se entraba por el oeste y el este mediante elaboradas puertas de piedra fortificadas que contaban con estancias en

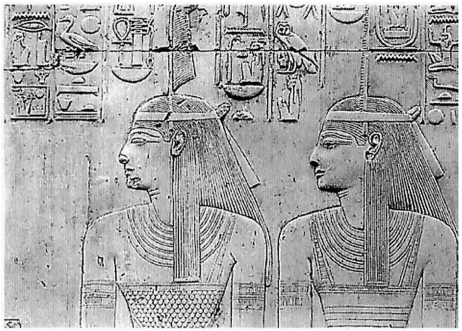
359. Karnak, sala hipóstila. XIX dinastía.

los pisos superiores. El conjunto estaba rodeado por un muro secundario más bajo y había preparado un embarcadero al final de un canal que daba acceso al templo por el este. Las estancias de los dos pisos superiores estaban decoradas con relieves que mostraban al rey entretenido por las damas de su casa[13].

El gran salón de Karnak, que fue iniciado por Seti I y completado por Ramsés II, posee una anchura de 103 m y una profundidad de 52 m. Consta de sesenta y una columnas con un único capullo de papiro a cada lado de dos hileras de columnas más altas, con capiteles de papiros abiertos, que constituyen tres naves centrales de 24 m de altura. Estas doce columnas campaniformes, con su muro de cerramiento, que fue demolido para ceder el espacio a la primera hilera de columnas más bajas a cada lado, ya estaban en posición cuando Seti comenzó su obra y se ha sostenido que fueron erigidas por Amenhotep III en el estilo de su columnata de Luxor, a la que se parecen mucho. En este caso, habrían estado en posición antes de que Horemheb comenzara el segundo pilono. Los cimientos de estas columnas no contienen ninguno de los bloques del santuario del Atón que fueron utilizados bajo las otras columnas en los costados norte y sur del salón[14]. La vasta escala de este salón, con su bello juego de luz y sombra [359], se ve mejor cuando se mira entre las inmensas columnas centrales hacia la mitad norte de la estructura. Sobre la cornisa de la primera hilera de columnas de capullos puede verse uno de los pilares que sostenían el techo de las naves centrales más altas. Estos pilares estaban separados por enrejados de piedra que dejaban pasar la luz, que debe de haberse amortiguado más que ahora con la mayor parte del techo desaparecido. Aquí se siente una cierta pesadez en la forma simple de las columnas y la tosquedad de la decoración en huecorrelieve con la que se cubre cada palmo de la superficie. Este bosque de sostenes produce un sentimiento de espacio limitado, que se mantiene pese a la amplia extensión de las tres naves del eje oeste-este y la nave transversal algo más estrecha que va de la puerta del muro norte a la del centro del costado sur del salón [223].

Debe admitirse que los artesanos de Seti I no lograron del todo recobrar el espíritu fresco del comienzo del Reino Nuevo. Las decoraciones de los muros internos de la parte norte de la sala hipóstila de Karnak[15] y las del bello templo que acompañaba a su cenotafio en Abidos[16] son las últimas de las grandes series de obras a gran escala en el relieve alzado tradicional. Éste ya estaba en proceso de ser reemplazado por el huecorrelieve, como en el caso de las escenas bélicas que aparecen en la cara externa del muro norte de la sala hipóstila. Un relieve alzado de una calidad tan excelente iba a volverse a encontrar en algunas tumbas del periodo saíta y en unas cuantas obras menores de épocas posteriores, pero el renacimiento del relieve alzado en tiempos ptolomaicos-romanos iba a producir resultados de una naturaleza completamente diferente. Los escultores de Seti estaban volviendo al estilo del reinado de Amenhotep III, siguiendo una tendencia que había comenzado bajo Tutanjamón y Horemheb[17]. Pese a la belleza de estos relieves, como en el caso de las dos diosas que se alzan ante Osiris en el muro norte de la sala hipóstila interior de Abidos [360], han perdido algo de la vitalidad espontánea, expresada con tanta riqueza en los mejores de sus graciosos modelos. Demasiado fríamente perfectos en su efecto general, carecían en el detalle de algo de la destreza técnica que se encuentra en su cima en la XVIII dinastía.

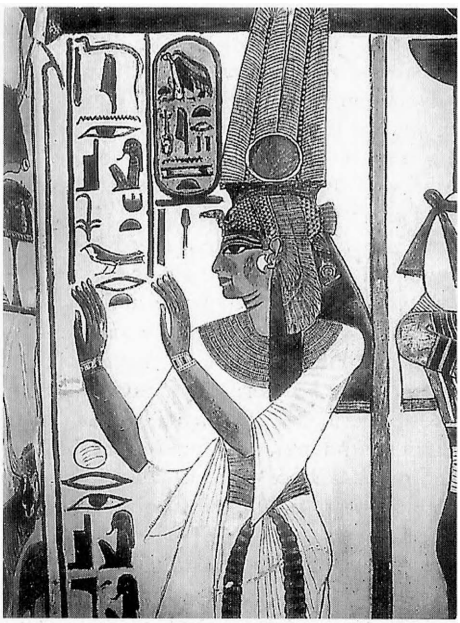
El bajorrelieve de esta calidad clásica continúa en las extensiones aparentemente interminables de las tumbas reales ramésidas, como la del mismo Seti I[18]. El estilo se refleja en las pinturas de la reina Nefertari, esposa de Ramsés II, en su enterramiento en el Valle de las Reinas[19]. Allí [361] se intentaron



360. Abidos, templo de Seti I, sala hipóstila interior, dos diosas del muro norte. XIX dinastía.

algunos nuevos experimentos de sombreado con pigmentos en el oscurecimiento de los pliegues de las mangas, acentuando los extremos de los labios y las ventanas de la nariz con negro e indicando las líneas de la garganta en rojo. Una mancha de rojo más oscuro en la mejilla, barbilla y nariz se empareja con una capa de rojo a lo largo de un lado del brazo y la mano. Los labios también son de un rojo más oscuro que el color muy claro de la piel, como hemos visto en alguna escultura de la XVIII dinastía, como el busto de Nefertiti [293]. Otros intentos aplicados con poca consistencia para indicar una especie de sombreado mediante un color más pronunciado aparecen con escasa frecuencia en la pintura de finales del Reino Nuevo[20]. Pese a estos experimentos del pintor, es notablemente poco lo que distingue estas decoraciones de Nefertari de los bajorrelieves pintados de las tumbas reales. Hay que mirar dos veces para distinguir si la obra de Nefertari es sólo en pintura, del mismo modo que en las tumbas reales ramésidas resultan más evidentes los contornos y el colorido bastante fuerte que las superficies levemente alzadas del fondo. Parece que el pintor, después de haber obtenido cierto grado de libertad en la XVIII dinastía y de haber introducido ciertas cualidades propias en algunos de los grandes relieves del periodo ramésida, ahora reasume su tradicional asociación anónima con el escultor de relieves. Sin duda, la excelente pintura está a punto de verse sumergida por la factura cada vez más descuidada de las tumbas privadas, y llegará casi a desaparecer en Tebas con la XX dinastía, si bien hay algunos indicios de que se mantuvo viva una excelente tradición en la ilustración de los rollos de papiro [381, 382, 387].

La elegancia de la forma del Reino Nuevo que se conserva en los relieves de Abidos de Seti I entra también en algunas de las estatuas. De éstas, la gran figura sedente de granito negro de Ramsés II en Turín es sin duda el ejemplo destacado [362][21]. Tiene cerca de 2 m de altura. Se percibe que en la cabeza ha habido un regreso a la época de Tutmosis III en cuanto a la inspiración. Sin embargo, se destacan más los accesorios, los detalles de la

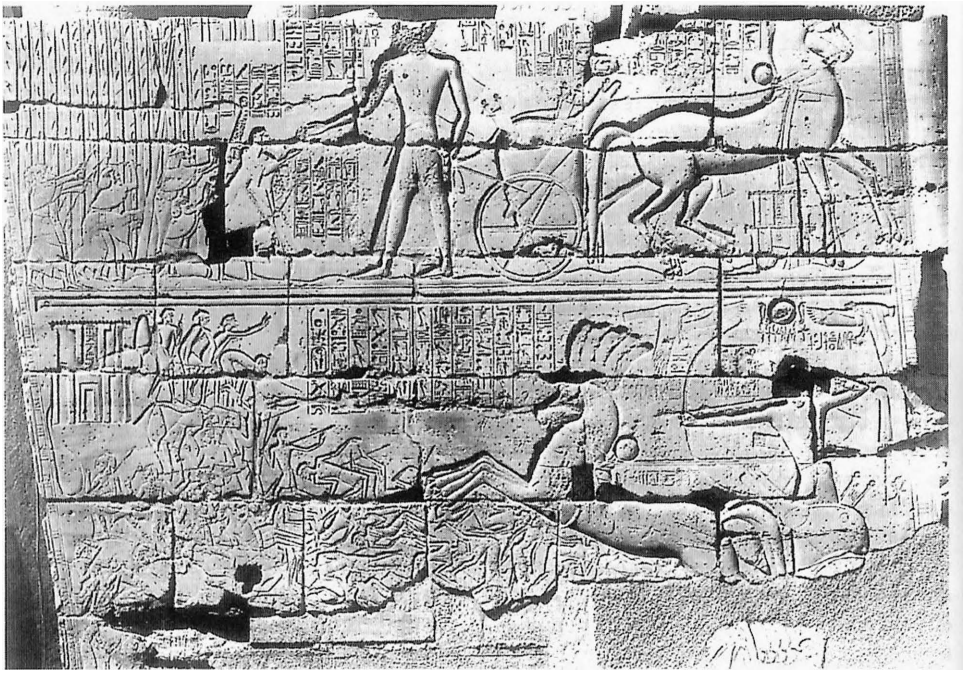


361. Valle de las Reinas, pintura de Nefertari en su tumba. XIX dinastía.

Corona Azul y el collar, el pesado báculo de autoridad real y, sobre todo, la prenda finamente tableada, una de cuyas mangas se ensancha decorativamente sobre el brazo derecho. El tratamiento de este traje se ha desarrollado de obras como la estatua de Horemheb como escriba sentado [328] o incluso las diosas de madera recubierta de oro que se yerguen alrededor del santuario canopo de Tutanjamón [342]. Aunque éste presenta un alejamiento notable de los contornos severos de la primera mitad de la XVIII dinastía, la estatua en su conjunto recobra impresionantemente las cualidades viriles de la época anterior a Amarna. Pero pese a la destreza con que esta estatua, al igual que los relieves y pinturas que hemos examinado, conservan la calidad de una excelente tradición, no poseen nada semejante a la invención que las escenas de batalla del reinado de Seti I inspiraron a los artesanos. En ellas se hizo una contribución definitivamente nueva.

362. Ramsés II. Parte superior de estatua sedente de granito. XIX dinastía. *Turín, Museo Egizio.*

En la vasta fachada exterior del muro norte de la nueva sala hipóstila que estaba construyendo en Karnak, Seti I deseaba que se conmemoraran sus campañas sirias[22]. Partiendo de la fórmula del rey dominando en su carro sobre la masa entrelazada del enemigo caído bajo sus caballos encabritados, los artistas desarrollaron un tipo notable de composición. Recurrieron a intentos anteriores más tímidos de identificar una localidad, como en las escenas de Punt de Hatshepsut [235], y utilizaron métodos para sugerir el paisaje que ya se habían elaborado en los relieves del santuario de Atón en Karnak [299]. Ahora se intentó algo más específico al modo del registro histórico, y se logró un sentido del conflicto dramático en un estilo narrativo más actual del que hasta entonces había contemplado un artista egipcio, lo cual se pone de manifiesto en una de las escenas más logradas, el ataque sobre Kadesh [352]. La parte del muro con la figura del rey ha desaparecido, pero los caballos que tiran de su carro indican cómo equilibraba a este grupo una ciudad fortificada en lo alto de un cerro, con el espacio entremedias lleno con el enemigo arrollado y un carro que huye. El paisaje se reduce económicamente a unos cuantos árboles y arbustos, colocados a lo largo de líneas curvas irregulares bajo los muros almenados de la fortaleza, ocupada por una agitada guarnición. La inmediatez acuciante del ataque queda resaltada aún más por la pequeña figura de un pastor que conduce a su ganado hacia la derecha. Una escena parecida muestra al rey arquero, montado en su carro de batalla, reduciendo con una sola mano a los defensores de un fuerte llamado Pakana'an [363]. En el registro de encima ha desmontado de su carro para recibir el homenaje de los jefes libaneses, ilustrados en el detalle mostrado aquí [364]. Detrás de los je-



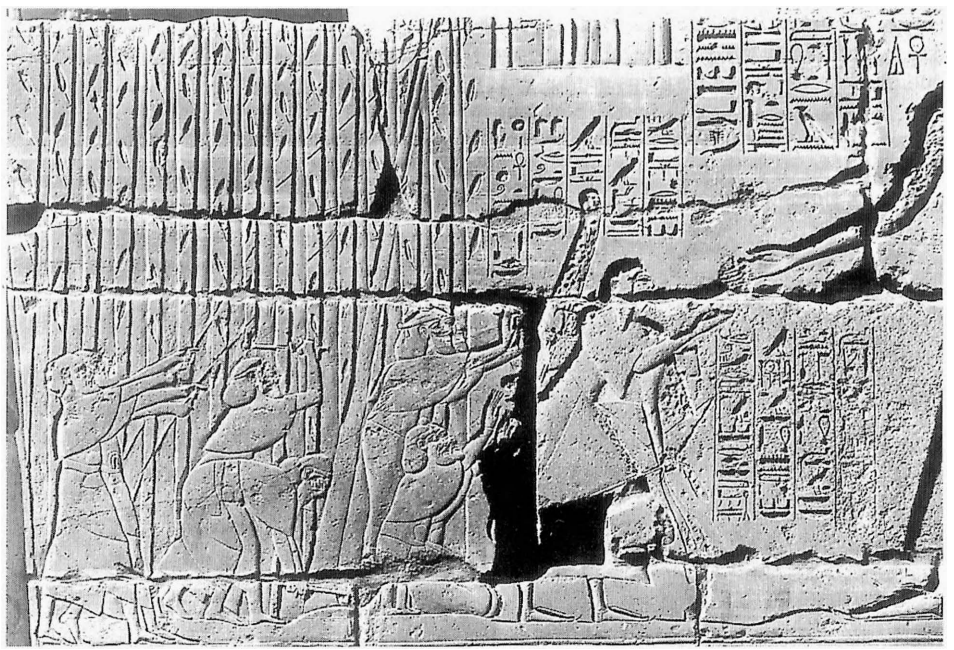
363. Karnak, sala hipóstila (exterior), las guerras palestinas de Seti I. XIX dinastía.

fes hay una escena de tala de árboles: dos sirios cortan la base de un cedro alto y esbelto y otros dos se preparan con cuerdas para la caída del árbol.

Estas escenas contaron con una gran variedad de detalles, como en el caso del poblado nubio, evocado diestramente mediante unas cuantas mujeres, niños, cabras y un árbol hacia el cual es conducido un negro herido [365] en el templo de Ramsés II de Derr, en el recodo del río al sur de la Primera Catarata, hacia Abu Simbel[23]. Tienden a volverse más estereotipados a medida que se avanza en el reinado de Ramsés II, con la copia carente de vida. Sin embargo, su evolución más elaborada se produjo en los diversos intentos de retratar esa batalla del rey en Kadesh, que parece haber culminado en la representación compuesta de todos los incidentes del relato de ese día en el muro de Abu Simbel. Si bien se pierde algo de la tensión dramática transmitida con tanto vigor por los artesanos de Seti I, el de Abu Simel es un intento único de colocar las partes diferentes de una narración complicada en una relación factual mutua. Ramsés III produjo un registro menos coherente de su batalla contra los Pueblos del Mar y sus fuerzas terrestres[24]. La mezcla de cientos de figuras en las batallas navales y terrestres en el muro norte de Medinet Habu causa sobre todo una impresión de formas que se solapan en confusión. Los carros tirados por bueyes y la guarnición de los extranjeros, sus barcos con altas popas y proas con cabeza de pájaro[25] aportan los principales puntos de interés. To-

das estas enormes composiciones ramésidas son difíciles de estudiar, aun cuando se han conservado bastante bien, debido a la gran altura a la que suelen estar colocadas en los muros y a la pérdida de su color[26]. Puede verse lo mucho que la pintura podría aclarar los contornos confusos de las figuras solapadas en un bloque bien conservado de Nueva York [366] procedente de un muro no identificado reutilizado en un templo ramésida posterior en la desembocadura de Asasif, cerca de la parte baja de la calzada de Deir el Bahari[27]. Muestra una porción del grupo de sirios alcanzados por las flechas del rey que yacen postrados bajo los caballos de su carro.

Un resultado secundario de la influencia de la pintura va a verse en el modo en que los magníficos toros están parcialmente ocultos tras los juncos en la escena de caza situada en la parte posterior del saliente del ala sur del primer pilono en Medinet Habu [367]. De nuevo, la creación topográfica de un escenario se logra trasladando de la escena principal la orilla ondulada del agua a los pies de los arqueros del registro secundario de debajo, que encabeza la fila de hombres que asisten al rey. Esta línea ascendente aproxima la masa del cerro sobre el cual se alza el pueblo en la escena de batalla de Seti I [352]. La transición entre las divisiones superiores e inferiores de la escena se realiza mediante las cañas que brotan en la orilla del agua y mediante los arcos alzados de los hombres que dirigen sus flechas hacia el toro que se ha derrumbado en la maleza sobre ellos. También queda ejemplificada una mayor calidad plástica en el modelado de las superficies de huecorrelieve que habían sido especialmente desarrolladas por los escultores del reinado de Ramsés III. La tendencia hacia un esculpido más profundo y hacia su-



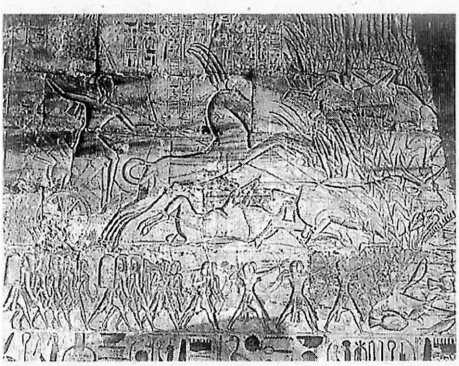
364. Karnak, sala hipóstila (exterior), las guerras palestinas de Seti I. XIX dinastía.

365. Derr, templo de Ramsés II, el rey ataca una aldea nubia. XX dinastía.

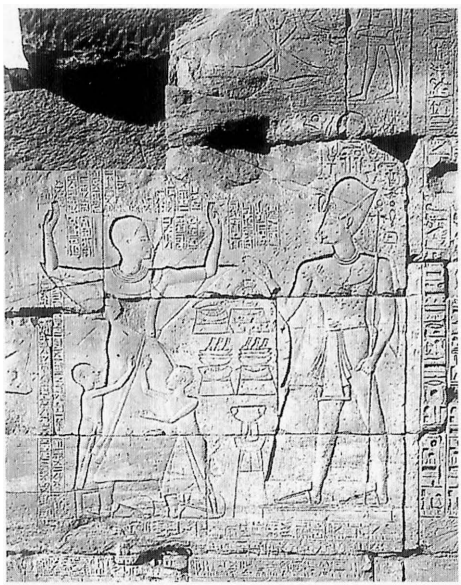
366. Asiáticos caídos. Relieve ramésida procedente de Deir el Bahari. XIX y XX dinastías.

perficies más sobresalientes había aparecido en los excelentes huecorrelieves de Seti I y Ramsés II en sus templos de Abidos[28].

Hemos visto cómo se había desarrollado en la época de Ajenatón. Ahora alcanza su tratamiento más logrado y pronunciado en la más bella obra de Medinet Habu. El antiguo impulso naturalista, resaltado en Amarna, surge con nueva fuerza en la evidente concentración de interés en los animales. Incluso en el grupo del carro, ejecutado de forma más rutinaria [367], existe un elemento que puede retrotraerse hasta los grupos íntimos de la familia real en Amarna, pero que habían tomado un nuevo giro bajo Seti I. Ramsés III ya no se mantiene apartado de su contorno, sino que avanza una pierna sobre el frente del carro en la excitación de la caza. En uno de sus relieves de Karnak, Seti I había descendido de su carro para participar en un combate mano a mano con un libio[29] que, debido a las exigencias de la composición, se había hecho casi tan grande como el mismo rey. Lo mismo cabe decir de su compatriota en la lucha contigua, donde el rey



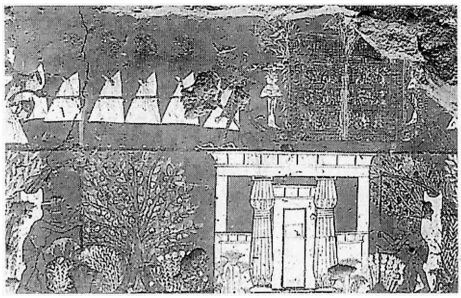
367. Medinet Habu, primer pilono, Ramsés III cazando toros salvajes. XX dinastía.

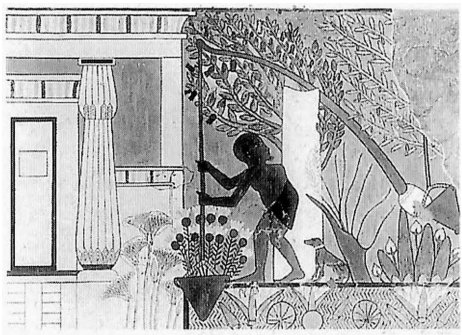


368. Karnak, el sumo sacerdote Amenhotep ante una estatua de Ramsés IX. XX dinastía.

asume la misma postura en su carro que Ramsés III en Medinet Habu. Aunque se le muestra plenamente al mando de la situación, con el enemigo fláccidamente derrumbado o extendiendo los brazos en un signo de desesperación, esta nueva concepción de la posición del rey implica en sí misma cierta vulnerabilidad que subyace en las afirmaciones altisonantes de los registros históricos de Ramsés II y Ramsés III. No iba a haber un paso tan largo hacia la representación del poderoso sumo sacerdote de Amón, Amenhotep, a la misma escala que el rey ante una estatua de Ramsés IX, de un modo antes reservado para los grandes ministros del estado [368]. Este relieve aparece en la cara externa (este) del muro oriental que conecta los pilonos VII y VIII de Karnak[30]. El sumo sacerdote presenta la cabeza ramésida característica, con un cráneo sobresaliente que también aparece en las pequeñas figuras que disponen su vestido. Este rasgo y el contorno suave, casi amanerado, de los huecorrelieves ahora algo simplificados iba a perdurar como un estilo característico durante largo tiempo, apareciendo en la XXV dinastía en los relieves de Gebel Barkal de Pianjy y en los bellos dibujos de un papiro en el primer reinado de la XXVI dinastía [387]. Unos pocos años después de que Amenhotep fuera así mostrado ante la estatua del rey, el sumo sacerdote Herihor aparece junto a Ramsés XI como si compartieran la responsabilidad de la reconstrucción del templo de Jons en Karnak. Acabó haciéndose con el trono como el primer rey de la XXI dinastía, si bien tuvo que compartir el gobierno con Smendes en Tanis, en el norte.

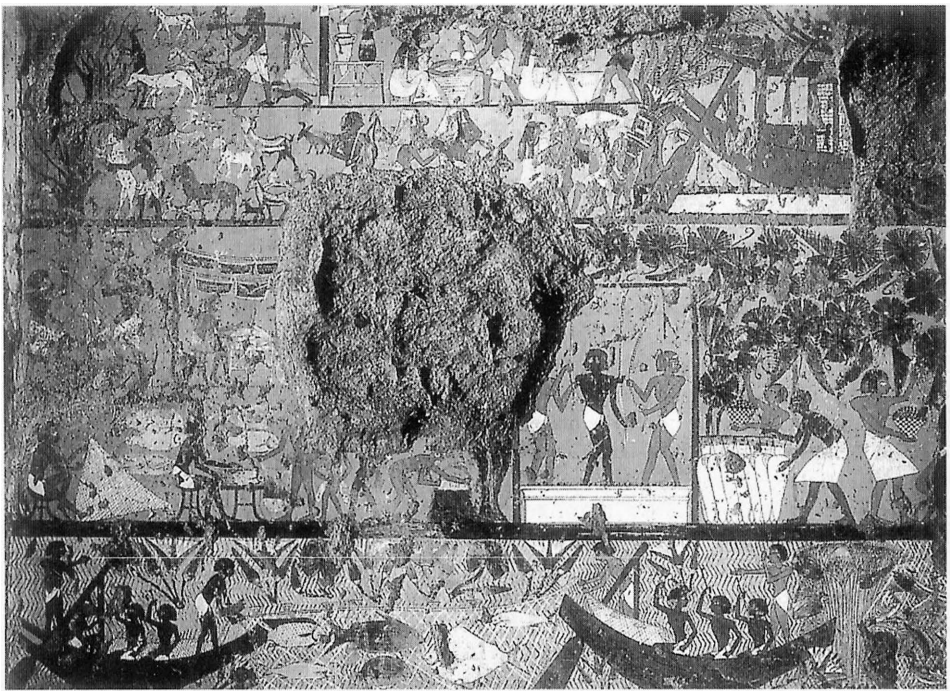
Aunque la pintura en las tumbas privadas ramésidas estaba definitivamente en declive, contienen muchos rasgos interesantes y varias obras maestras menores. La capilla del escultor Ipy (número 217) de Deir el Medineh es una de ellas. Está fechada en el reinado de Ramsés II por el cartucho del





369 y 370. Tebas, tumba de Ipy (número 217), santuario del jardín, con detalle. XIX dinastía.

rey que aparece sobre un santuario sobre un bote del registro bajo el pequeño templo [369]. Hemos tenido ocasión de mencionar este cuadro de un edificio periptero en conexión con estructuras similares de épocas tutmósidas y el templo destruido de Amenhotep III en Elefantina. El jardín es irrigado por hombres que sacan agua de un estanque valiéndose de un cubo que cuelga del extremo de un poste lastrado con un peso *(shaduf)*. Este animado interludio aparece bajo la representación rutinaria del ataúd en su santuario, arrastrado en la procesión funeraria. Una fotografía sin publicar tomada por la expedición india a comienzos del siglo pasado muestra el muro antes de que sufriera un daño irreparable [369][31]. Con ella



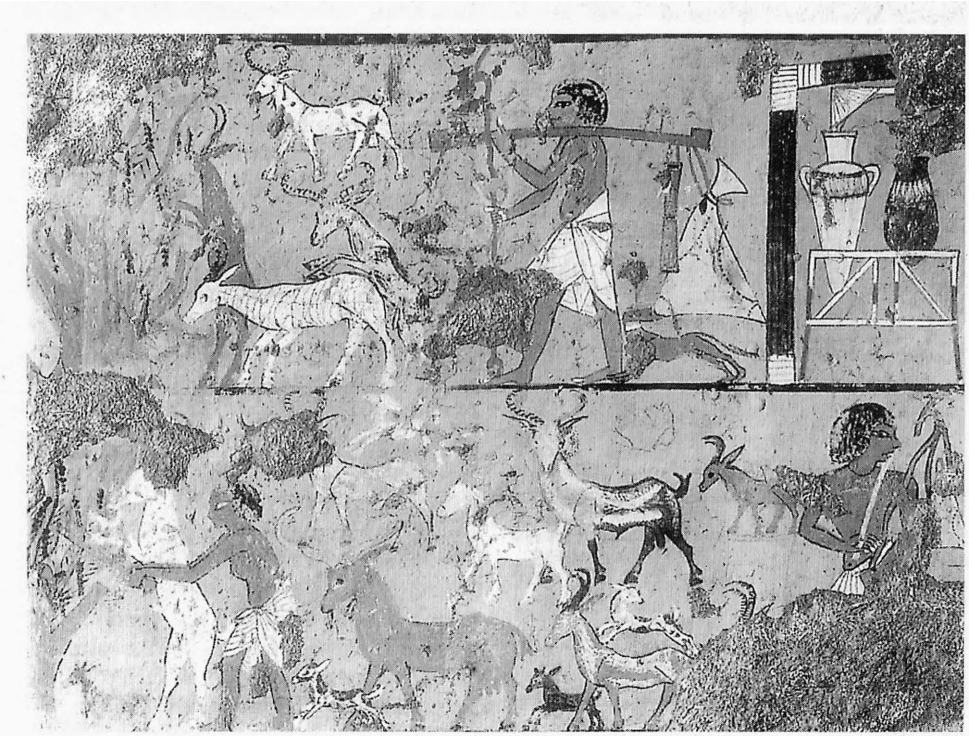
371. Tebas, tumba de Ipy (número 217), pesca y escena agrícola. XIX dinastía.

se reproduce el dibujo efectuado por N. de G. Davies [370] cuando sólo quedaban fragmentos. Muestra con mayor claridad al perro detrás del jardinero y es un bello ejemplo del notable sentimiento que posee el intérprete del carácter de la pintura egipcia. Restauró con acierto las líneas verticales para los postes de la puerta, en lugar de presentar la forma inclinada que se les otorgó en una copia anterior[32]. En la deliciosa representación de la vida cotidiana en esta tumba ha sobrevivido hasta comienzos de la época ramésida una buena parte del espíritu de Amarna. Las animadas figuras dedicadas a sus tareas [371] se tratan con un humor complaciente, mientras secan el pescado que han capturado en una red extendida entre dos botes o pisan las uvas en la vendimia. Arriba, las mujeres se acuclillan bajo una barraca en la playa, al lado de un barco con grano, y comercian sus productos con los marineros. Detrás de ellas varios niños pastorean sus cabras [372]. Uno, acompañado por su perro, transporta sus pertenencias sobre una especie de yugo que lleva al hombro. Otro toca la flauta, mientras un tercero corta ramas que están demasiado altas para que los animales las ramoneen. Existe la misma captura improvisada de un incidente pastoral que en la aldea nubia del relieve de Derr [365].

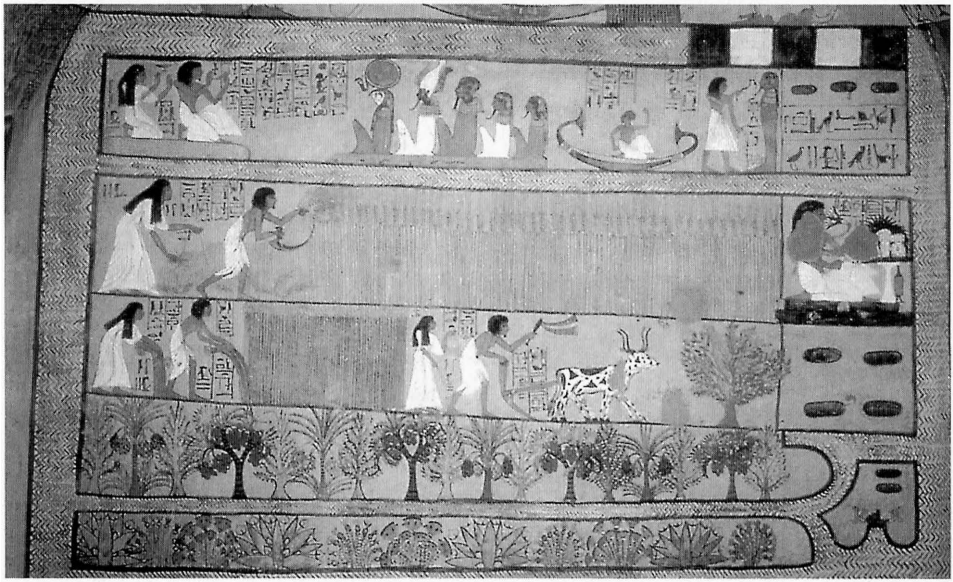
Sobrevive un vínculo entre Amarna y el interés ramésida por las escenas de género y detalle topográfico en las pinturas de la tum-

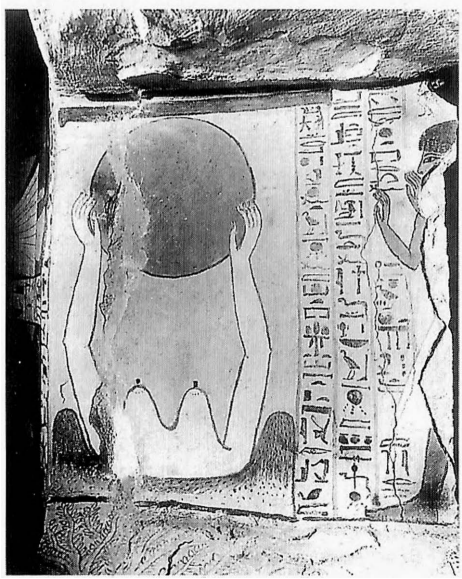
ba de Neferhotep (número 49) del reinado de Ay. Las representaciones extraordinarias de los jardines del templo de Amón de Karnak y de la dispensa de favores en el palacio se han opacado y ennegrecido por el mal uso[33]. Continúa allí la «Ventana de las Apariciones» de Amarna, como también en la capilla de Ipy y en otros lugares de la necrópolis tebana[34]. Hemos visto su uso real en la fachada del palacio que daba al primer patio de los templos mortuorios de Ramsés II y III. El amor a las formas vegetales y el follaje sigue añadiendo aquí y allá un toque más ligero al antiguo modo naturalista decorativo en las tumbas privadas, en medio de la absorción creciente de la representación simbólica del más allá. Así pues, en el muro final de la cámara de enterramiento de Senned jem (número 1), al término de la XIX dinastía [373], una hilera de frutales y palmas coronan un borde de flores que podría haber adornado uno de los pavimentos de Amarna. Acompañan el cultivo de los campos por parte del dueño y su esposa en una ampliación de una de las viñetas parecidas a mapas de los rollos de papiro del Libro de los Muertos[35]. En el tratamiento de ramos de flores y guirnaldas o en una composición que muestra a la diosa de los árboles dispensando un refrigerio frío, se producen notables efectos[36], que continúan también en los frisos florales y complicados motivos de los cielos rasos ya mencionados al exponer la elaboración de dichos motivos en la segunda mitad de la XVIII dinastía.

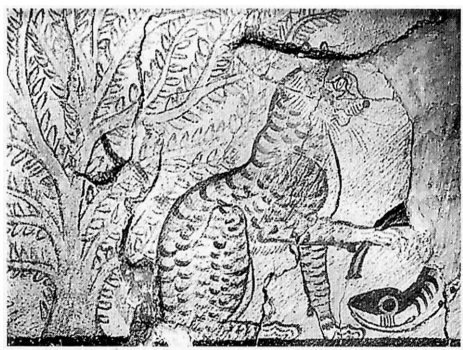
El fondo amarillo ocre y la yuxtaposición de azul y verde en el follaje son característicos de la nueva combinación de colores ra-



372. Tebas, tumba de Ipy (número 217), escena agrícola. XIX dinastía.







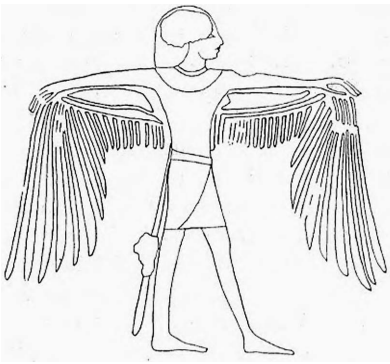
373-375. Tebas, tumba de Sennedjem (número 1), interior, gato y serpiente sobre jamba de puerta, y diosa del horizonte con disco solar sobre el cielo raso de la entrada. XIX dinastía.

mésida, pero produce un efecto más feliz en la tumba de Ipy (número 217)[37] que en las posteriores. En general, se hace un uso creciente de los gruesos contornos negros y los colores lisos y duros contra el deslustrado fondo amarillo. Estas pinturas, ejecutadas a veces con gran tosquedad, se van a encontrar ahora en su mayoría en las oscuras cámaras de enterramiento abovedadas de ladrillo del cementerio de la aldea de los artesanos en Deir el Medineh. Su tema tiende a reflejar el de las tumbas reales, de modo parecido a como los textos y viñetas de los ataúdes de madera del Reino Medio pusieron a disposición de las personas no reales los conjuros de los Textos de las Pirámides, que en el Reino Antiguo se habían ideado únicamente para la protección del rey en el más allá. La capilla de arriba no solía ser muy grande y estaba rematada por una pequeña pirámide de ladrillo[38]. Sin embargo, se siguieron empleando algunas capillas grandes ramésidas excavadas en la roca al viejo estilo en otras partes de la necrópolis tebana, así como en el mismo Deir el Medineh.

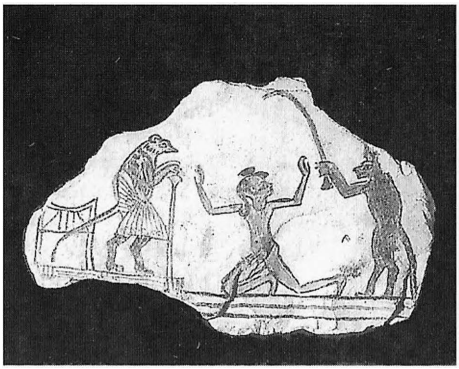
La cámara de enterramiento de Sennedjem (número 1) de Deir el Medineh presenta un ciclo bien conservado de las pinturas típicas con una factura muy superior a la media [373]. Se accedía a ella desde un pozo situado en el patio frente a las pirámides del dueño y su hijo[39]. Sobre el texto del lateral de la puerta de entrada, el dios solar Ra, con la forma de un gato, levanta un cuchillo para cortar la cabeza a la serpiente Apofis, uno de los formidables enemigos que por la noche obstruyen el paso de la Barca Solar por el más allá [374]. Este símbolo, concebido ampliamente, del triunfante avance del alma a través de los obstáculos hasta los campos de Yaru, donde le espera una placentera vida campestre, recibe un tratamiento naturalista en las pinceladas rápidas y seguras con las que el gato y el árbol son esbozados. Sin duda, hay aquí una extensión del modo impresionista que habían adoptado a veces los artistas de la segunda mitad de la XVIII dinastía [254, 283]. Aún más admirable es la representación diagramática que acompaña la plegaria del dueño en el cielo raso de la entrada [375]. Los brazos de la diosa Nut se alzan desde el jeroglífico de la montaña y toman el disco solar. Aunque la oración se dirige a Ra, que brilla en su horizonte oriental, este modo particular de mostrar a la diosa se conecta frecuentemente con la Montaña Occidental, que quizás esté aquí recibiendo al sol en el oscuro más allá. En otras palabras, tenemos una abstracción de una puesta de sol más que de un amanecer, con todas las implicaciones del viaje del muerto, como el sol, a través de la noche del más allá[40].

Una evocación algo diferente de un ser sobrenatural aparece en la capilla excavada en la roca de Najtamón (número 341), detrás del Rameseum, no lejos de la del visir Ramose de la XVIII dinastía (número 55)[41]. Encima de una representación de un funeral ramésida, el muerto y su esposa son guiados por Horus hasta la balanza, donde el corazón del muerto se pesa frente a una imagen de la diosa de la verdad [376]. Anubis, arrodillado, vigila la plomada. A esta escena de

376. Tebas, tumba de Najtamón (número 341), espíritu alado sobre Anubis con la balanza. XIX dinastía.



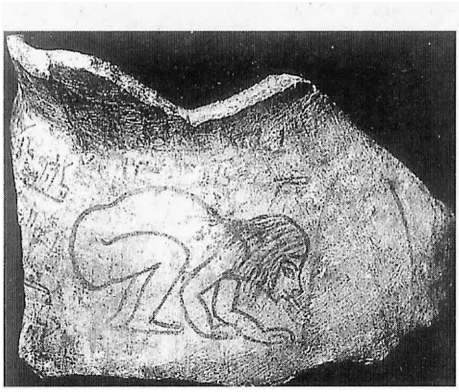
377. Abidos, templo de Seti I, jeroglífico de figura alada. XX dinastía.



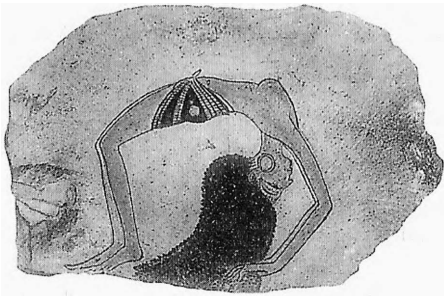
378. Gato, ratón y cautivo. Ostracon. XIX dinastía. *Universidad de Chicago, Oriental Institute.*

juicio convencional desciende un espíritu masculino. El tenso estiramiento de las extremidades extendidas y las cuatro vastas alas transmiten un sentido de movimiento. Aún más notable son los pálidos rayos azules que surgen del cuerpo como para sugerir la atmósfera rielante a través de la cual afluye la figura. El pintor no había intentado nada semejante antes, si bien lo hemos visto probar a retratar carbones brillando y humo. En una inscripción colocada en la escalinata que conducía a la parte posterior del templo de Abidos de Seti I en dirección al cenotafio, un bello jeroglífico [377] de un ser alado similar completa una palabra que significa «extender por encima» en el sentido del rey protector de su pueblo[42].

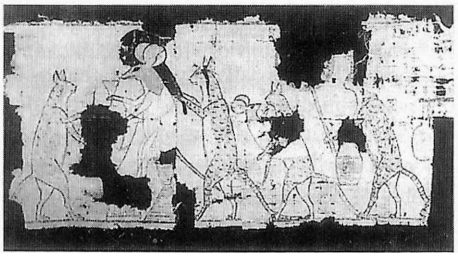
Del periodo ramésida son los pequeños esbozos y estudios tentativos sobre pedazos de caliza u otro material al que se suele hacer referencia como *ostraca figurés.* En general, se trata de dibujos humorísticos, como en el



379. Panadero atendiendo un horno. XIX dinastía. *Universidad de Leipzig, Museo Egipcio.*



380. Acróbata-bailarina. Ostracon. XIX dinastía. *Turín, Museo Egizio.*



381. Gatos sirviendo a una reina ratona. Pintura de un papiro. XX dinastía (?). *Museo de El Cairo.*

caso del fragmento que muestra a un cautivo ante un gato y un ratón [378], o dibujos de objetos pequeños y humildes, como en la famosa pieza de Leipzig que muestra a un panadero atendiendo un horno [379], o la bailarina de Turín [380]. Sin embargo, se conocen varios retratos reales y probablemente son estudios para monumentos oficiales terminados o copias de ellos. Se han encontrado y publicado varios cientos de estos *ostraca,* muchos procedentes del sitio de Deir el Medineh, y presentan un cuadro bastante diferente de los intereses de los dibujantes egipcios del que aparece en las pinturas de las tumbas. Llegados a este punto, también hay que citar los papiros ilustrados. Los dos fragmentos de 60 cm de largo que mostramos parcialmente [381] representan a cuatro gatos atendiendo a una reina ratona y su hijo. No se sabe a ciencia cierta si algunas escenas de los *ostraca* ilustran relatos y fábulas populares, pero parece probable que así fuera con respecto a los fragmentos de papiros ilustrados [382]. Una importante lección que cabe aprender aquí es que en gran parte del arte a gran escala, maduro u oficial de este periodo, subyace una vigorosa tradición del esbozo y el dibujo a pulso.

En 1906 se encontró por casualidad una acumulación de vasijas de plata y oro durante la retirada de tierra de los montículos que rodeaban el templo de la antigua ciudad de Bubastis, cerca de la moderna Zagazig, en el delta. Con ellas estaba una copa de oro con el nombre inscrito de la reina Tausert, esposa de Seti II, que siguió a Merenptah en el trono hacia el final de la XIX dinastía. En seguida se localizó en las proximidades un segundo grupo de objetos preciosos, que incluía una pareja de magníficos brazaletes de Ramsés II[43]. La pieza más bella es una jarra de plata, que se conserva en El Cairo, con un asa de oro en forma de cabra [383]. Un asa de animal de oro más sencillo de Berlín puede que perteneciera a una jarra de plata incompleta de El Cairo, mientras que una tercera vasija de plata de Nueva York presenta un asa lisa, unida al borde mediante la cabeza de un león. Estas tres jarras tenían la inscripción del nombre de un hombre que fue mensajero real a todos los países y un panel frontal en las dos de El Cairo lo muestra adorando a una diosa extranjera, posiblemente en un caso Anat y en otro Astarté, ambas conocidas en el Egipto del Reino Nuevo. En lugar de los acanalamientos poco profundos de la jarra de Nueva York, los cuerpos por lo demás similares de las vasijas de El Cairo presentan líneas verticales de escamas en relieve, que vuelven a aparecer en una vasija de oro de El Cairo. En este caso, el asa tiene la forma de un aro pegado al borde mediante la figura de un ternero con la cabeza vuelta, como el león de la tapa del tarro de ungüento de Tutanjamón [343].

La banda de inscripciones superior de las dos que rodean el cuello de la jarra de El Cairo con el asa de cabra excelentemente

382. Papiro cómico. XX y XXI dinastías. *Londres, British Museum.*

383. Jarra de plata con asa de oro procedente de Bubastis. XIX dinastía. *Museo de El Cairo.*

modelada [383], muestra grifos y animales atacando a su presa, separados por plantas con volutas. Debajo, pequeñas figuras se ocupan en cazar pájaros y en otras actividades de los pantanos. Escenas grabadas similares aparecen en los cuellos de las otras dos jarras de plata, y están labradas en repujado en dos cuencos de El Cairo y Nueva York. Las vasijas de oro tienen una decoración más sencilla, con guirnaldas incisas de fruta y flores. También había algunas vasijas lisas y coladores de plata. La banda exterior del cuenco de El Cairo muestra animales y plantas con volutas, similares a las que aparecen en el cuello de la jarra [383]. La zona interior, por otra parte, con jóvenes nadando, un bote, peces y aves acuáticas, se parece al plato con adornos algo menos elaborados de la tumba del rey Psusennes de Tanis, cuya fecha es unos cien años posterior.

Estas vasijas, como se reconoció originalmente, constituyen un grupo uniforme de finales de la XIX dinastía. Aunque se ha sostenido que son de factura siria[44], parecen más bien ser productos de un taller egipcio de Bubastis o de la atmósfera cosmopolita de alguna de las demás grandes ciudades del Bajo Egipto, donde debe de haber habido muchos extranjeros residiendo como mercenarios, comerciantes y posiblemente artesanos. Rara vez han sobrevivido vasijas de metales preciosos, debido a su valor intrínseco, por lo cual éstas constituyen un importante puente entre los pocos ejemplos anteriores y el notable tesoro encontrado en Tanis, en la tumba del rey Psusennes, de la XXI dinastía. No poseen la extravagancia de los jarrones sirios representados en las últimas pinturas de dichos artículos del exterior de la tumba de Imiseba en el reinado de Ramsés IX[45]. Tampoco aparece el carácter cabal extranjero de las tallas de marfil egipcianizantes encontradas en el exterior, como las de Meguido y Tell Fara (Palestina) del periodo ramésida[46]. Las plantas y los animales luchando de la jarra [383] y la banda externa del plato de plata de El Cairo[47] se derivan sin duda de motivos semejantes a los que aparecen en los relieves de marfil del baúl o los paneles bordados de la túnica de Tutanjamón[48]. Aunque se relacionan con los motivos similares sobre uno de los dos cuencos de oro procedentes de Ugarit (Ras Shamra) que pertenecen al periodo Amarna-Mitanni, el último muestra desviaciones marcadas de los ejemplos egipcios[49]. En general, los cuencos de Ras Shamra también difieren de las escasas vasijas de metal decorado conocidas de Egipto en la XVIII dinastía. Una de ellas es un cuenco de oro con relieves de papiros y peces que, con una vasija de plata incompleta similar, perteneció a un general de Tutmosis III[50]. El bello cuenco de bronce procedente de la tumba de Hatiay de Tebas, de la primera parte del reinado de Ajenatón, también parece completamente egipcio. El matorral de

papiros con animales y pájaros de su interior se aproxima más al espíritu naturalista de las pinturas del palacio septentrional de Amarna [284], que al modo más decorativo de los paneles de marfil de Tutanjamón [337][51]. Se conoce otra bella vasija de metal precioso, el jarrón de plata con forma de granado y guirnaldas florales grabadas procedente de la tumba de Tutanjamón[52]. Asimismo, se conocen vasijas lisas de bronce de varias formas, como el bello grupo procedente de la tumba tebana de Ja, de la XVIII dinastía[53], que incluye una garrafa de largo cuello que se adelanta en cuanto a la forma a una bella vasija de oro procedente de Tanis.

La decoración de las vasijas de Bubastis se deriva del repertorio que se había formado en la segunda mitad de la XVIII dinastía y que había adquirido un cierto sabor internacional. Puesto que varios motivos de este repertorio continuaron utilizándose en el exterior con una adaptación libre considerable, no es sorprendente que surjan parecidos y que se haya sugerido un origen sirio para el tesoro de Tell Basta. Hemos visto que las vasijas de metal acanaladas llegaron ya a Egipto en el Reino Medio con el tesoro de Tod, y que se las representa con frecuencia entre los jarrones sirios en las pinturas de las tumbas de la XVIII dinastía que recuerdan los ejemplos de alabastro procedentes de la tumba de Tutanjamón [343]. Dichos diseños ramésidas y los de las vasijas de Bubastis iban a ser una fuente de inspiración para los elementos egipcianizantes de los cuencos de metal fenicios[54] y para la decoración en relieve sobre objetos de fayenza, sobre todo las copas y cuencos de loto, que comenzaron a aparecer en la XXII dinastía y se extendieron al menos hasta el periodo cusita[55].

QUINTA PARTE

LOS PERIODOS TARDÍOS

CAPÍTULO 20

EL PERIODO DE DECLIVE: XXI-XXII DINASTÍAS (1085-730 A.C.)

El debilitamiento de la autoridad real en la última parte de la XX dinastía trajo consigo un retraso en la actividad constructora a gran escala que había sido característica de la época ramésida. En efecto, el templo de Jonsu de Karnak fue completado en la XXI dinastía y el primer rey de la XXII dinastía, Sesonquis I (950-929 a.C.), construyó el patio frente al segundo pilono del templo de Amón. Esta obra impresionante incluyó columnatas a lo largo de los costados norte y sur, y el portal bubastita situado junto a la entrada sur del templo, entre el segundo pilono y el templo de Ramsés III. Fue realizado a finales del reinado, en el año vigésimo primero, mientras que un relieve triunfal de la fachada sur del muro adyacente al portal por el este conmemoraba la campaña de Sesonquis en Palestina, que se efectuó en el año quinto de Rehoboam, el sucesor de Salomón[1]. El gran primer pilono, nunca terminado por completo, parece que no formó parte de este proyecto. Puede que ocupara el lugar de una columnata oriental, con una entrada en el centro, en el eje este-oeste del templo, donde Ramsés II había colocado un camino procesional de esfinges hacia occidente, desde el segundo pilono hasta el embarcadero del templo. Se ha sostenido que el primer pilono no llegó a construirse hasta el periodo ptolemaico [223][2].

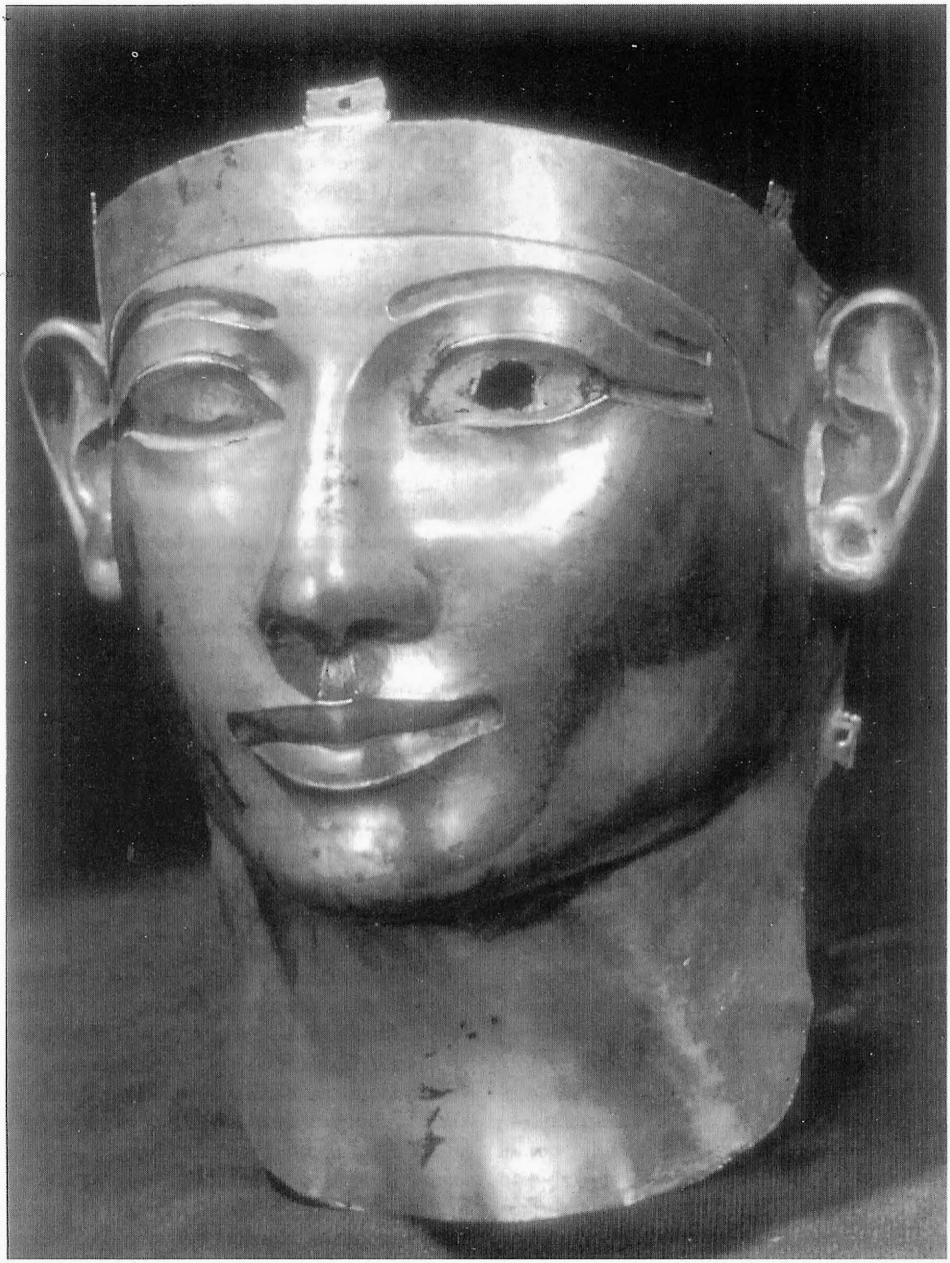
Poco más se conoce de importancia arquitectónica para un periodo de unos trescientos cincuenta años, hasta que llegó nuevo estímulo del sur con la invasión del rey cusita Pianjy, en torno a 730 a.C. Incluso entonces, en la XXV dinastía, la construcción real se concentró en buena medida en el Sudán, en los templos de Gebel Barkal, Sanam y Kawa, y en los campos de pirámides de El Kurru y Nuri. La condición ruinosa de las grandes ciudades del delta hace difícil juzgar las adiciones realizadas tras el periodo ramésida. Sin embargo, el tamaño restringido y la factura inferior de las tumbas de la familia real, que se construyeron dentro del recinto del templo de Tanis en la XXI y XXII dinastías, delatan un empobrecimiento considerable en comparación con los monumentos de sus predecesores en Tebas. Los restos fragmentarios del resto de las construcciones de esta época en el templo de Tanis[3] muestran una amplia reutilización de materiales anteriores, y lo mismo cabe decir de la obra arruinada de Osorkon II (870-747 a.C.) en Bubastis[4]. Sin embargo, allí han sobrevivido la mayoría de los bloques de una gran entrada de granito entre los patios primero y segundo del templo. Estos bloques se han acoplado para formar una de las versiones más completas de las ceremonias de Heb-Sed celebradas en el caso de este rey en su vigésimo segundo año de reinado[5].

Se puede obtener cierta percepción de la situación política durante el primer cuarto del siglo XI al comienzo de la XXI dinastía por el relato de la misión de Unamón a Biblos para traer madera de cedro para la barca de Amón[6]. Fue enviado por Herihor, el sumo sacerdote de Amón, quien estaba a punto de asumir la corona en Tebas. Sin embargo, tuvo que conseguir la aprobación del proyecto y del paso a Siria de Smendes (Nesu-ba-neb-ded) y su esposa Tanetamon, que controlaban el norte de Tanis. Tras el corto reinado de Herihor, Smendes fue reco-

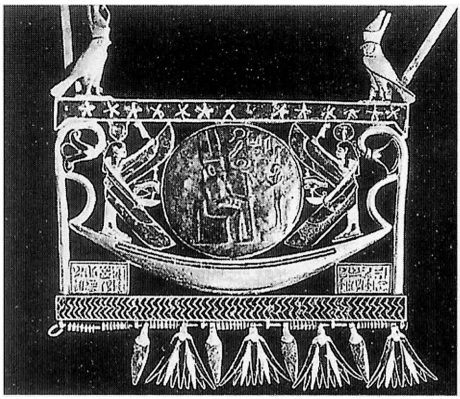
nocido como rey en todo Egipto, al igual que su sucesor Psusennes I (Pasebjanu). Así se fundó la casa real tanita de la XXI dinastía, si bien el sumo sacerdote de Amón que sucedió a Herihor en Tebas mantuvo un grado de independencia considerable y en ocasiones asumía títulos reales. Se les suele denominar reyes sacerdotes, pero su linaje no se originó en el clero de Amón. En su lugar, el ascenso de Herihor parece ser el resultado de un intento de absorber el poder del sacerdocio de Amón, representado por el influyente Amenhotep [368], y utilizar los ingresos de los impuestos que se habían transferido del estado al templo. Herihor había sido un militar que asumió la posición de sumo sacerdote, así como las de general y virrey de Cus. A su vez, nombró a su hijo para estos cargos clave.

La administración del Sudán se había mantenido durante todo el periodo ramésida y parece que continuó en la XXII dinastía, si bien el título de virrey de Cus desaparece al comienzo de la XXI dinastía, siendo el hijo de Herihor el último en llevarlo. El control de los recursos de Cus, sobre todo el oro, era vital en esta época. La inflación económica del final del periodo ramésida, evidenciada por la subida alarmante de los precios del grano, se debía en buena parte al recorte de la fuente de plata egipcia por el derrumbamiento del imperio hitita bajo la presión de los Pueblos del Mar. En este periodo fue también cuando el bronce empezó a reemplazarse por el hierro, metal que Egipto sólo podía obtener del extranjero. Bajo Ramsés III habían comenzado las huelgas de los jornaleros no pagados que trabajaban en la necrópolis tebana, mientras que los registros de las investigaciones del manejo fraudulento del grano e incluso los robos más sorprendentes en las tumbas reales delatan la corrupción prevaleciente y la inestabilidad política[7]. Está claro lo dependiente que se había vuelto Egipto de sus relaciones exteriores. Del relato de Unamón se desprende que, mientras se realizaban estos ajustes económicos, Tanis seguía manteniendo un animado tráfico marítimo con Siria, aun cuando el prestigio egipcio era bajo. También resulta significativo de las relaciones generalmente amigables entre las dos partes del país, en un periodo en que el gobierno estaba con frecuencia dividido entre el delta y Tebas, que fuera Smendes quien pagara por adelantado la madera y dispusiera su transporte cuando Unamón logró finalmente obtenerla del príncipe de Biblos, Kakar-baal. El trato rudo que recibió Unamón en los puertos de Palestina y Siria o de los habitantes de Chipre, cuando fue arrojado a sus playas tras una tormenta, era una indicación desagradable de que los tiempos habían cambiado, al igual que los barcos hostiles de los theker, que se habían asentado con los filisteos a lo largo de la costa palestina. Por otra parte, el recuerdo del antiguo poder egipcio continúa siendo explícito en la insistencia vehemente de Zakar-baal de que él no era un siervo del gobernante de Egipto, o su notable afirmación de que Amón había fundado todas las tierras, pero Egipto la primera, y que de allí provenían la destreza y el conocimiento del lugar donde se encontraba (es decir, Biblos).

Hasta en torno a 900 a.C. no se recuperó Asiria de un periodo de depresión y comenzó a trasladarse hacia el oeste. Durante un siglo antes, las tribus arameas se habían abierto paso desde el desierto hasta el norte de Siria, donde ocuparon varias de las ciudades-estado que habían surgido en lugar de los antiguos vasallos del imperio hitita, ahora desaparecido. En Palestina, la consolidación del reino de Israel efectuada por David en la primera mitad del siglo X llevó a la destrucción del poder filisteo a lo largo de la costa, lo cual puede que contribuyera a la prosperidad de Tiro y Sidón fenicios. Al final de la XXI dinastía, en torno a mediados del siglo X a.C., uno de los reyes tanitas parece haber interferido en Palestina. Se nos dice en la Biblia que tomó Gézer y la dio como dote a su hija,



384. Máscara de oro procedente de Tanis. XXI dinastía. *Museo de El Cairo.*



385. Pectoral procedente de Tanis. XXII dinastía. *Museo de El Cairo.*

que estaba casada con Salomón[8]. La campaña de Sesonquis en Palestina, hacia 930 a.C., tras la muerte de Salomón, produjo una renovación del prestigio egipcio, que iba a tener serias consecuencias en el futuro, pues no iba a estar respaldado por una fortaleza suficiente cuando fue necesaria contra Asiria.

Sesonquis I procedía de una familia de extracción libia que se había vuelto poderosa en Heracleópolis. Hizo de Bubastis la residencia oficial de la XXII dinastía. Sin embargo, varios de sus reyes fueron enterrados junto a sus predecesores de la dinastía anterior dentro del recinto del templo de Tanis. Durante la primera mitad de los doscientos años que duró la dinastía (970-730 a.C.) se mantuvo el país unificado, nombrando a un miembro de la familia real sumo sacerdote de Amón en Tebas. Sin embargo, en el reinado de Takelot II (847-823 a.C.) estalló la guerra civil en Tebas y se extendió por el resto del país. Poco después se estableció una dinastía XXIII rival, que corrió paralela a la de Bubastis durante unos ochenta años, hasta la invasión cusita procedente del Sudán. Al final de esta época habían surgido varios gobernantes más, así que el país, sobre todo en el delta, recordaba los pequeños segmentos provinciales en que había caído en los periodos intermedios primero y segundo. Los asirios habían continuado avanzando sin cesar por Siria y Palestina tras la derrota de una coalición en Karkar a manos de Salmanasar III en 853. Como el peligro debía resultar evidente, Tef-nejt de Sais logró concertar a los pequeños gobernantes del delta en algún tipo de unión en torno a 730 a.C., bajo la breve XXIV dinastía, que sólo contó con ese rey saíta y su hijo Bakenrenef, que fue conocido por los griegos como Bocoris. El éxito de esta unión, que se fue extendiendo por el Alto Egipto, hizo que el rey cusita Pianjy invadiera Egipto. Este sucesor de Kashta, cuyos orígenes de una familia egipcianizada se han discutido mucho, había ido ganando fuerza calladamente en Napata (Sudán) mientras las condiciones en Egipto empeoraban.

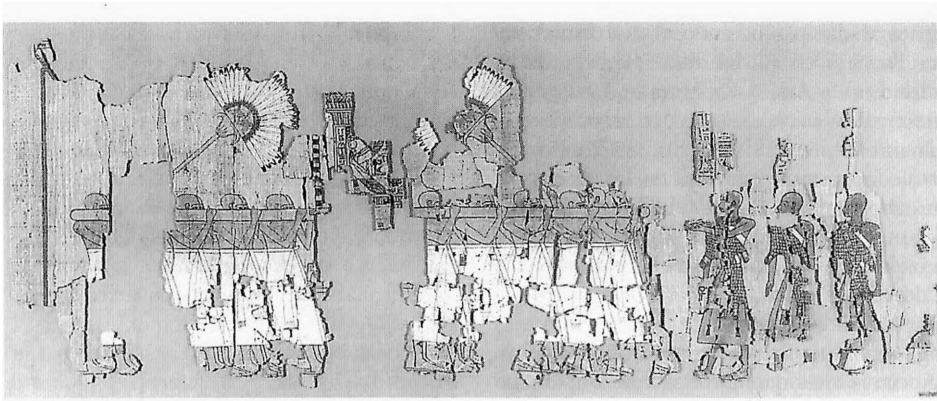
La riqueza sorprendente de los objetos realizados con materiales preciosos que sobrevivieron al saqueo en la tumba de Psusennes I de Tanis mantienen el elevado nivel de factura del Reino Nuevo[9]. La máscara de oro [384] procede del rico enterramiento del general Unu-djebau-n-djedet, uno de los dos compañeros de armas de Psusennes que hallaron descanso en las cámaras laterales de la tumba del rey. El vaciado peculiar de sus rasgos, debido en parte al ángulo de las orejas salientes y en parte al pronunciado modelado de la nariz recta y los labios sensuales, es más característico que la propia máscara del rey[10]. La última es una evocación convencional del Reino Nuevo, al igual que la máscara de madera dorada del rey Amenemipet de la XXI dinastía y la máscara de oro mejor modelada del por lo demás desconocido rey de la XXII dinastía Heqa-jeperra-Sesonquis[11].

Los enterramientos de ambos reyes fueron después intercalados en la tumba de Psusennes. El ataúd exterior con cabeza de halcón de Sesonquis era de plata. Un pectoral bellamente labrado de este rey [385] muestra dos

diosas aladas protegiendo el disco solar en una barca. Dentro del disco, la diosa de la verdad ora a Amón-Ra-Horajte. Las incrustaciones, en parte de lapislázuli, son predominantemente azules contra el fondo de oro, con un toque de rojo en los discos de las cabezas de las diosas y la flor de la planta con volutas del sur que forma el marco a la izquierda y se empareja con el papiro de la derecha. El carácter general del diseño y la proyección casi exenta de las partes de oro sugieren el estilo de los marfiles fenicios egipcianizantes que comenzaron a aparecer en el siglo IX[12] y para los que dichas joyas debieron de servir de modelo. Otro objeto notable que presenta un grupo relacionado de motivos decorativos en un estilo similar es el enorme dosel funerario de cuero teñido de Isit-m-jeb, procedente del escondrijo de Deir el Bahari[13], donde en la XXI dinastía los cuerpos de muchos de los faraones del Reino Nuevo fueron reunidos para ser reenterrados con miembros de las familias de los reyes sacerdotes de Tebas. Un cuenco de plata con jóvenes nadando entre peces y plantas acuáticas forma parte de un grupo notable de vasijas de oro y plata que pertenecieron a Unudjebau-n-djedet. Se ha afirmado que continúa el tipo del cuenco ramésida procedente del tesoro de Bubastis. Esas vasijas de la tumba de Psusennes parecería que han proporcionado una fuente de inspiración para los cuencos de metal fenicios, del mismo modo que otros motivos influyeron en los marfiles. Los objetos de Tanis proporcionan un amplio material para sugerir la fuente de un nuevo estímulo sobre la obra de Palestina y Siria en la segunda mitad del siglo X y el IX, cuando se sabe que los contactos fueron estrechos. Una de las vasijas más bellas que formaban parte del ajuar de Psusennes es al mismo tiempo la más sencilla. Se trata de un jarrón de oro de largo cuello con un diseño de papiros en torno a la boca acampanada y los cartuchos del rey grabados en la parte superior del cuerpo.

La contribución más original a la escultura del periodo de la XXI y XXII dinastías en cierta forma estuvo conectada con la excelente metalistería de Tanis. Las estatuas de bronce comenzaron a presentar incrustaciones con dibujos complicados de un metal más precioso. La mayor de éstas (69 cm de altura) pertenece probablemente al final del periodo o a algo después. Se trata de la estatuilla de la dama Takushit, del Museo de Atenas [386], de la cual se dice que se encontró en Bubastis. Se ha asignado al periodo cusita, en torno a 700 a.C.[14]. El cuerpo robusto y el rostro lleno, enmarcado por densos rizos, poseen una cualidad terrenal, campesina, que aparece en otra escultura de la XXV dinastía. El cuerpo y los brazos están cubiertos por

386. Takushit. Estatuilla de bronce con incrustaciones procedente de Bubastis. XXII-XXV dinastías.



387. Sacerdotes transportando un santuario de Amón. Fragmento de un papiro saíta. XXVI dinastía. *Museo de Brooklyn.*

procesiones de dioses y emblemas sagrados incrustados en plata como para representar un vestido con figuras. Es el uso más elaborado de dichos motivos incrustados que se ha conservado y, puesto que la técnica se sabe por otras piezas que se había desarrollado mucho en la XXII dinastía, no es imposible que la estatuilla de Takushit pertenezca a la época bubastita, como sugirió originalmente Maspero[15]. La figura esbelta y más graciosa de la reina Karomama, la esposa de Takelot II, del Louvre, presenta un aspecto diferente[16]. El tratamiento del rostro y el cuerpo, así como las sueltas mangas plegadas de su vestido, están más en la tradición ramésida. Los diseños del amplio cuello presentaban incrustaciones de oro, plata y electro. La mayoría de los metales preciosos se han perdido de las plumas de las alas que están plegadas alrededor de la parte inferior del cuerpo y sólo quedan huellas de la lámina de oro que en otro tiempo cubría el rostro y los brazos. Más sencillo que el tapiz de figuras que cubre el vestido de Takushit son los escasos emblemas sagrados incrustados en oro sobre el torso de una figura erguida más pequeña de bronce de Orsokón I, que se encontró en el delta, cerca de Tell el Yahudiyeh[17]. Dicha incrustación de bronces con materiales preciosos iba a proseguir en épocas posteriores en Egipto, pero sólo se conserva en objetos menores apenas comparables a estas tres bellas piezas. El uso combinado de metales en la escultura quizás se refleje en las grandes estatuas reales cusitas, en las que se dejaban superficies sin desbastar para dorar brazaletes, ajorcas y collares.

El desencanto de la época comprendida entre los últimos reyes ramésidas y la llegada de los etíopes de Cush queda ilustrado amargamente por los dibujos satíricos que aparecen en los papiros. Toman la forma de mofas ante las debilidades de los seres humanos, poniéndolos en la guisa de animales. Están estrechamente relacionados con los esbozos sobre fragmentos de caliza que se han recuperado en gran cantidad de la aldea de los artesanos de Deir el Medineh, en la XIX y XX dinastías[18], y los papiros satíricos quizás puedan fecharse en la última parte de este periodo, más que en época tanita o bubastita. Sin embargo, la excelente calidad de su dibujo también es comparable a papiros funerarios como los de la princesa Maat-ka-ra de la XXI dinastía[19], y veremos continuó habiendo pinturas en este estilo

del Reino Nuevo hasta comienzos del periodo saíta [387].

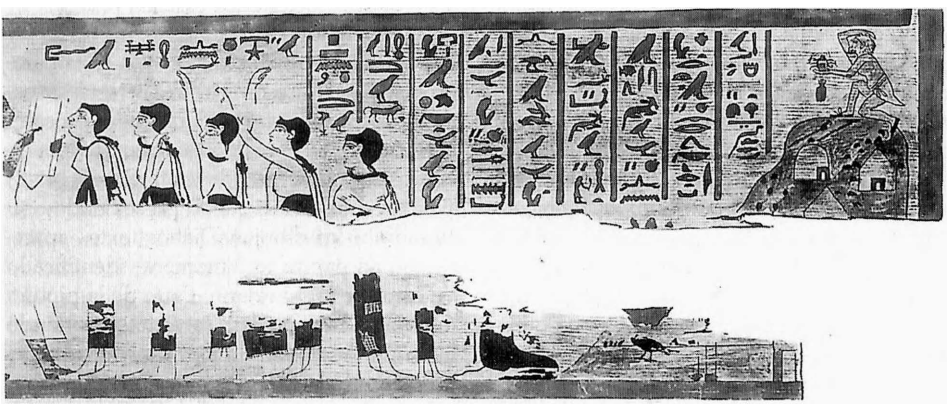
Siempre había existido una tendencia a representar animales con cierto toque humorístico, del mismo modo que el artista había exagerado a veces la gordura o delgadez de sus tipos campesinos o lo grotesco de los extranjeros. Sin duda, en todo el arte egipcio aparece de vez en cuando un elemento juguetón, que fue resaltado en Amarna y en unas cuantas pinturas de las tumbas de comienzos del periodo ramésida [371, 372]. La sátira real de estas nuevas representaciones está mucho más desarrollada y parece seguir naturalmente a la desintegración social de la última parte de la XX dinastía. Hay algo de la misma inversión de los valores de la vida normal que había aparecido en la literatura, inspirada por la distorsión de la sociedad, al final del Reino Antiguo, en obras tales como las Lamentaciones de Ipu-ur[20]. El manuscrito sobreviviente de este texto antiguo es una copia realizada en la XIX o XX dinastías, así que debe de haber sido conocido en esta época como obra literaria. La idea de los gatos asistiendo a una ratona vestida como una gran dama [381] posee un espíritu similar a las afirmaciones de Ipu-ur sobre los dueños de túnicas que ahora van con harapos, mientras que quien nunca tejió para sí posee bellos lienzos, o la mujer que antes se miraba el rostro en el agua, pero ahora tiene espejo. La principal diferencia es que en la época posterior más sofisticada se había encontrado un medio de señalar la ironía del pensamiento y de expresarlo pictóricamente. En la porción de este papiro de El Cairo[21] [381], un gato con un rizo lateral sujetado con un alfiler está arreglando el cabello de una ratona sentada con una delgada túnica a la moda, que se lleva un vaso de vino a los labios. Le sigue una gata ama con un ratoncito. El abanico o parasol que sujeta el tercer gato está pintado de azul. Las suaves pieles de los ratones están coloreadas de gris y finas pinceladas indican la piel en los cuerpos amarillentos de los gatos. La peluca de la dama ratona es negra y su vestido y las partes inferiores de los gatos están pintadas de blanco. También hay toques de rojo. Por lo tanto, está claro, que se ha tratado como pintura y no es sólo un dibujo de líneas. Una obra similar, pero aparentemente menos fina, se encuentra en el extraordinario papiro de Turín[22], y un dibujo y capas de color algo más toscos se van a hallar en un tercer ejemplo del British Museum [382].

Entre los muchos grupos de animales divertidos del papiro de Turín, hay una parodia de una de las escenas de batalla ramésidas, con un rey ratón en un carro atacando una fortaleza ocupada por gatos. Los dibujos vigorosos del papiro del British Museum [382] vuelven a mostrar a un ratón asistido por gatos, a lobos pastoreando cabras (compárese con la pintura ramésida de la tumba de Ipy [372]) y a un gato ocupándose de las ocas. Un león juega a las damas con una gacela, mientras que un pájaro junto a una cesta de fruta bajo un árbol probablemente forma parte de una escena similar a la del papiro de Turín, donde un pájaro negro trepa por una escalera de mano para alcanzar a un hipopótamo subido en una higuera.

No han sobrevivido los textos que estos grupos de animales deben de haber ilustrado. Sólo aparecen unos escasos vestigios de escritura encima de algunas de las figuras, y hay unas cuantas etiquetas cortas en la parte erótica del papiro de Turín, que están separadas de los animales por una línea vertical[23]. No parece que pueda determinarse por lo que se ha conservado de los papiros satíricos si había columnas de texto precediendo o siguiendo a los dibujos. Dichos textos aparecen en un papiro recientemente identificado de carácter no funerario. Parte de la pintura que los ilustra muestra sacerdotes portando un santuario de Amón [387], que acompaña un relato de un oráculo que ocurrió en Karnak en el año decimocuarto de Psamético I, al comienzo del periodo saíta. Enumerados

entre los testigos de este acontecimiento se encuentran varios hombres conocidos por ser notables de Tebas en los últimos días del gobierno cusita, incluido Mentuemhat, el gobernador en la época de la invasión asiria[24]. El nombre del rey cusita Taharqa aparece bajo el santuario. Por lo tanto, hay pruebas de que prosiguió una excelente tradición de pintura al menos hasta la segunda mitad del siglo VII. Casi tan notable como la belleza del dibujo es la persistencia del estilo ramésida, sobre todo en las largas cabezas afeitadas de los sacerdotes, que no se parecen al tipo de cabeza redonda introducido en los relieves y estatuas cusitas. Sin embargo, una procesión de sacerdotes portando una barca sagrada se talló en huecorrelieve, en un estilo sorprendentemente similar casi cien años antes, en un muro del primer patio del templo de Amón de Gebel Barkal (Sudán), justo tras la conquista de Egipto por parte de Pianjy[25]. Resulta claro si se compara al hombre que sostiene un quemador de incienso ante el primer portador de uno de los postes de la barca con las figuras del papiro de Brooklyn [387].

La práctica desaparición de la pintura mural en las tumbas tebanas habla sin duda de un declive en la pintura monumental, pero han sobrevivido unos pocos ejemplos de excelente factura que ayudan a tender un puente sobre el vacío existente entre la época ramésida y el papiro de Brooklyn de comienzos del periodo saíta. Un grupo de tumbas de la XXII dinastía situado detrás del Rameseum de Tebas produjo algunas pinturas murales fragmentarias de excelente calidad que poseen ciertos puntos en común tanto con el relieve de Pianjy como con el papiro de Brooklyn[26]. En el ataúd de madera[27] de una de esas tumbas había una serie aún más notable de pinturas. El sacerdote lector con una pluma en el tocado que encabeza la procesión fúnebre, a la izquierda de las plañideras, se parece notablemente a una de las figuras de un fragmento del papiro de Brooklyn. Aún más interesantes que este ejemplo más de la continuación del estilo ramésida son las poses dibujadas libremente de las plañideras [388], colocadas de pie frente a la falda del cerro de la necrópolis, en cuya cima se encuentra una impresionante figura de un hombre calvo arrodillado. El intento de representar las tumbas de forma naturalista sobre la pendiente rocosa tiene su paralelo en un notable paisaje de cementerio en la parte inferior de una estela excelentemente pintada de El Cairo[28].



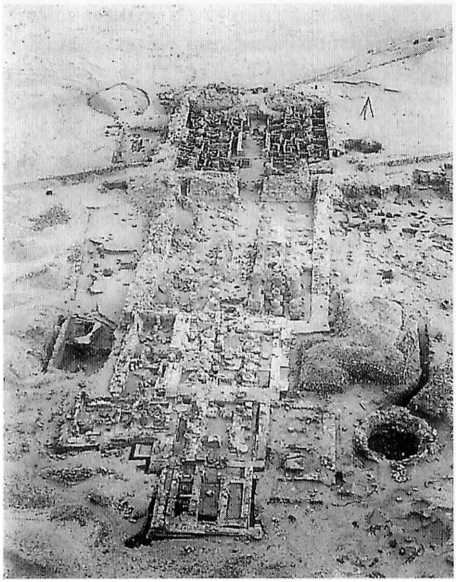
388. Plañideras. Pintura de un ataúd procedente de Tebas (detalle). XXII dinastía. *Museo de Berlín.*

CAPÍTULO 21

EL RENACIMIENTO CUSITA Y SAÍTA Y EL FIN DEL EGIPTO DINÁSTICO (730-332 A.C.)

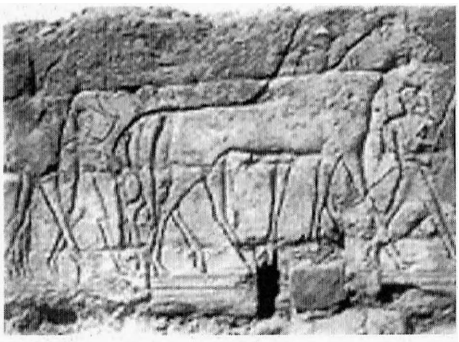
En Gebel Barkal, la santa montaña de Napata, la capital cusita del Sudán, el rey Pianjy reparó el templo de Amón del Reino Nuevo (B 500) y lo amplió con un gran salón columnado. A éste se añadieron un antepatio columnado y un pilono frontal tras la conquista de Egipto, hacia 730 d.C.[1]. Desde la gran masa rocosa de Gebel Barkal se dominan los restos impresionantes de este edificio, con las estancias del Reino Nuevo parcialmente reconstruidas en primer plano [389]. Más allá de las tres cámaras del santuario hay una habitación que fue reconstruida por Taharqa para colocar el altar con su inscripción de granito gris [392], que quizás sostuviera la barca de Amón. Todavía puede verse en su lugar, al igual que una plataforma de granito más amplia, posiblemente la base de un santuario, que Pianjy había colocado en una habitación lateral que construyó más tarde a la derecha. Al otro lado del salón, con dos hileras de columnas que habían formado la parte frontal del templo del Reino Nuevo, se encuentra el gran salón columnado de Pianjy, el deteriorado segundo pilono y el primer patio que aparece recargado con cobertizos de adobe construidos cuando el templo había quedado en desuso. En este estadio de las excavaciones, las esfinges-carnero de Amenhotep III, traídas de Soleb, aún no se habían retirado de delante del primer pilono. Otras se encontraban frente al segundo pilono, con diversas piezas de escultura llevadas allí por Pianjy, quien aparentemente no contaba con artesanos capaces de hacer grandes estatuas, aunque pudieron tallar los excelentes relieves de los muros de su antepatio [391]. Ahí colocó su estela triunfal y la de Tutmosis III, que fue llevada a ese lugar desde otro templo del Reino Nuevo. Más tarde se añadieron otras estelas. Ninguno de los sucesores inmediatos de Pianjy, Shabako o Shebitku, han dejado monumentos en Gebel Barkal, si bien se encontró su rico ajuar funerario en El Kurru y ha sobrevivido alguna construcción del reinado de Shabako en Tebas. Sin embargo, Taharqa (690-664 a.C.) colocó en este patio la primera y más bella [395, 396] de una serie de diez grandes estatuas. Tanutamani, el último gobernante cusita de Egipto, añadió dos más, y otras las realizaron los reyes del segundo reino de Napata, durante un periodo de casi cien años, hasta la época de Aspelta en la primera mitad del siglo VI a.C.

La estela de granito de Pianjy del Museo de El Cairo que recoge su conquista de Egipto fue encontrada en el primer patio del templo de Amón por un funcionario egipcio en 1862[2]. El lado derecho de la escena de la parte superior muestra el sometimiento de los diversos gobernantes de Egipto [390]. El rey Namlot de Hermópolis conduce un caballo, mientras, debajo, otros príncipes se postran ante Pianjy. El conquistador cusita nos habla en el texto de su ira al descubrir que a los caballos de los establos de Namlot los habían dejado morir de hambre durante el sitio de Hermópolis. Pianjy llevó su amor por los caballos hasta el punto de quemar a sus animales favoritos con todos sus aparejos junto a su tumba en El Kurru. Por lo tanto, no resulta sorprendente que una de las contribuciones individuales del arte cusita sea la procesión de hombres conduciendo caballos que se talló en el muro lateral izquierdo (oc-

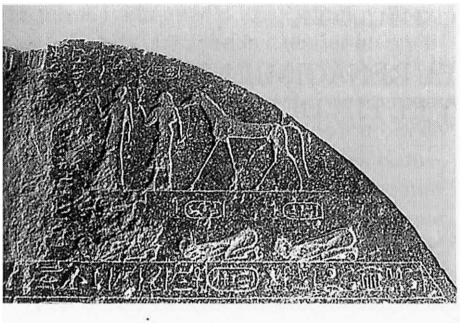


389. Gebel Barkal, templo de Amón. XXV dinastía.

cidental) del patio según se entra por el primer pilono [391]. Los animales tienen la misma forma de patas largas y cuerpo delgado que el caballo menor de Namlot sobre la estela de granito. Los hombres se representan



391. Gebel Barkal, templo de Amón, relieve de Pianjy (Peye) de un hombre conduciendo caballos. XXV dinastía.

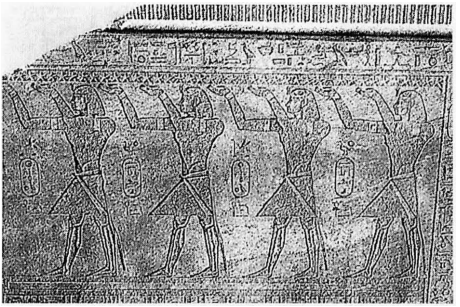


390. Sometimiento de los gobernantes egipcios. Parte superior de la estela de Pianjy (Peye) del templo de Amón de Gebel Barkal. XXV dinastía. *Museo de El Cairo.*

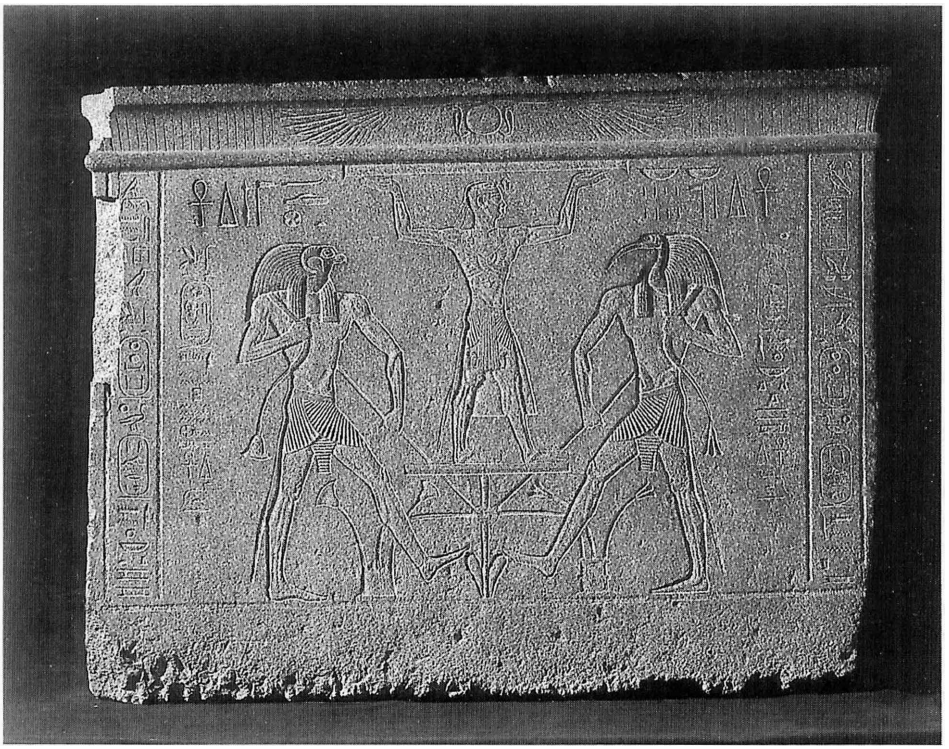
con las cabezas redondas que ahora comenzaban a aparecer en los relieves y estatuas cusitas, y el estilo del huecorrelieve posee un carácter diferente del modo ramésida más suave de tratar al sacerdote que echa incienso sobre la barca en el muro de enfrente. Ahí aparece una tensión de realismo brutal que se va a encontrar en otros relieves y en las estatuas. Sin duda, la procesión de caballos seguía al grupo de príncipes prestando obediencia, como en la estela. La parte posterior del príncipe postrado de Mendes es todo lo que ha sobrevivido, con parte de sus títulos. Un bloque suelto de la parte superior del muro llevaba el nombre del gobernante de Heracleópolis.

Un nuevo interés en el detalle anatómico, estilizado de una forma peculiar que sugiere el tratamiento de los músculos en los relieves asirios contemporáneos, ya se encuentra en los brazos y piernas de la figura del sucesor de Pianjy, Shabako, que realiza un rito de purificación ante el dios sobre un lateral de una naos de granito procedente de Esna en El Cairo[3]. Este interés resulta particularmente evidente en el torso y músculos de las piernas de las figuras de Taharqa que sostienen en alto el emblema tachonado de estrellas de

los cielos en el costado de su altar de granito gris, en el templo B 500 de Gebel Barkal [392]. El mejor modelado de este tipo, con gradaciones muy leves de la superficie en el huecorrelieve, va a verse en los grupos de figuras mejor diseñados del altar similar de Atlanersa en el templo B 700, en Boston [393]. Ahí, una docena aproximada de años después de que los cusitas fueran expulsados de Egipto por los asirios, Atlanersa, que ahora gobernaba sólo el Sudán, decidió seguir empleando el antiguo simbolismo de un Egipto unido que se remontaba a la época de la fusión de las dos tierras al inicio de la I dinastía. Con ambas manos, el rey sostiene el signo del cielo, mientras está de pie en una plataforma formada por el emblema de la unión. Horus



392. Gebel Barkal. Templo de Amón, altar de Taharqa. XXV dinastía.



393. Altar de Atlanersa, 653-643 a.C., del templo B 700 de Gebel Barkal. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

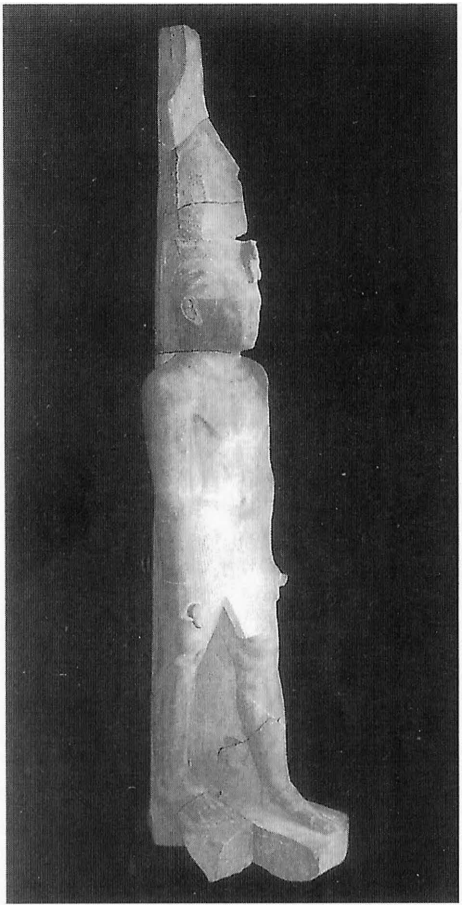
394. Tebas, tumba de Pabasa (número 279), Pabasa y sirviente. XXVI dinastía.

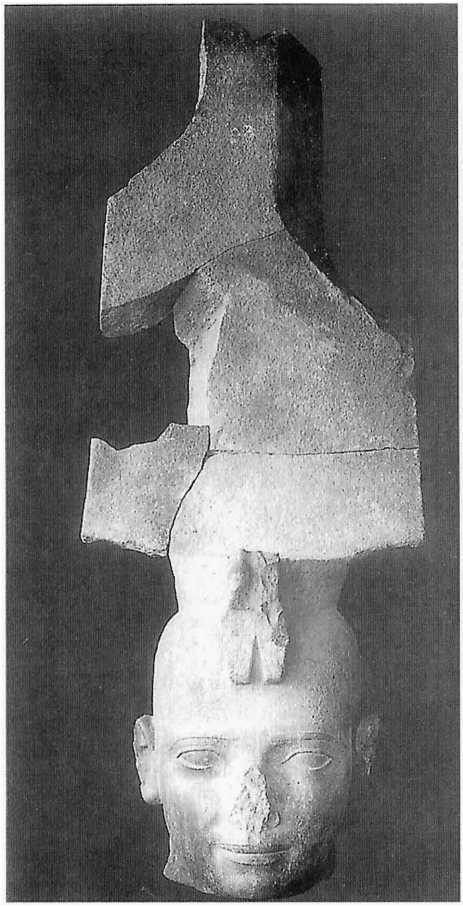
con cabeza de halcón y el ibis Thot, representando respectivamente el norte y el sur de Egipto, tiran de los tallos de papiro y de la planta del sur para unir las dos mitades del país. Nada podría ilustrar más claramente que en Napata seguía aceptándose el pensamiento egipcio o que Atlanersa disponía de un artesano particularmente bueno, quien quizás fuera egipcio como sus predecesores que habían ejecutado lo mejor de los relieves y estatuas cusitas anteriores. Los músculos de los brazos y piernas del rey, así como los de los torsos y piernas de los dioses, han recibido una atención destacada. El modelado de las rodillas muestra una estilización similar de huesos y músculos a la empleada en las grandes estatuas reales, como en la de Taharqa [395]. Aunque, como se ha señalado, hay cierto parecido al modelado de los músculos que aparece en los relieves asirios, es casi imposible que un escultor egipcio pudiera haber examinado la decoración de los palacios reales de Asiria. Es más probable que surgiera simultáneamente en dos vigorosos pueblos un interés similar en representar la fortaleza muscular.

En Sanam, al otro lado del río, en un templo erigido por Taharqa[4], se encuentran huecorrelieves ejecutados con un poco más de tosquedad, en el estilo de la escena triunfal de Pianjy de Gebel Barkal. Los hombres que montan burros y conducen carros de guerra

y de seis ruedas deben de haber formado parte de una escena inusual, que cabría desear que estuviera mejor conservada. El templo de Taharqa de Sanam y otro que construyó en Kawa[5] eran versiones algo más simples de la estructura de Pianjy de Gebel Barkal, pero el templo de Kawa era más rico en el detalle. Taharqa había llevado allí escultores excepcionales, que probablemente pertenecían a los talleres que produjeron los notables relieves de las tumbas tebanas de los funcionarios del reinado de Taharqa y de comienzos de la XXVI dinastía. Decoraron los muros de la sala hipóstila con relieves alzados muy pronunciados, comparables a los de las tumbas de Mentuemhat y Pabasa [394], salvo por el hecho de que las sutilezas de modelado que podían lograrse en la caliza tebana no eran posibles en la arenisca utilizada aquí[6]. Sin embargo, aunque de los relieves de Taharqa sólo se conservan las partes inferiores de las elaboradas vestimentas parecidas a las de Pabasa [394], debe de haber sido algo similar al modelado del hombro y el brazo que surgen bajo las partes salientes de una delgada túnica de lino plisada, pues éste se copió mucho después en los relieves meroíticos del templo B de Kawa[7]. El relieve alzado del santuario situado en la parte posterior del templo[8] muestra el amplio estilo menos distinguido y más sencillo de los relieves cusitas en arenisca de Tebas, como el de la capilla de Medinet Habu de la hija de Kashta, Amenirdis[9]. Esta dama, cuya bella estatuilla de alabastro del Museo de El Cairo fue encontrada por Mariette en Karnak[10], era hermana de Shabako. Pianjy la estableció en Tebas como consorte divina de Amón, mediante la adopción por parte de su predecesora, Shepenwepet I, hermana de Osorkon III. Esta práctica se continuó y Psamético I, el primer rey de la XXVI dinastía, envió a su hija Nitocris de Sais a Tebas para que fuera adoptada por la hermana de Pianjy, Shepenwepet II[11], una vez que los asirios abandonaron Egipto y se restableció el orden. El establecimiento de este linaje femenino de devotas y consortes divinas de Amón había eliminado finalmente el poder temporal del sumo sacerdote de Amón, que ya no vuelve a asumir ningún papel político. Mentuemhat, el poderoso funcionario de Taharqa que sobrevivió al ataque asirio como gobernador de Tebas y el Alto Egipto, sólo fue cuarto sacerdote de Amón.

En la parte posterior del pilono del templo de Taharqa en Kawa, bajo una columnata de columnas palmiformes que evocan el templo funerario de la V dinastía de Sahura en Abusir, están tallados huecorrelieves que reproducen la versión del Reino Antiguo del rey como esfinge hollando a sus enemigos, como se encuentra en los templos de Sahura, Neuserra y Pepi II. Incluso muestran a la familia del jefe libio conquistado con los mismos nombres de la esposa y los dos hijos que en la VI dinastía fueron copiados de la representación de Sahura por Pepi II[12]. Los relieves de la cámara con azulejos que se encuentra debajo de la pirámide escalonada de Zoser fueron copiados en época saíta, pues están cubiertos con una red de líneas cuadriculadas que utilizan el canon posterior de proporciones introducido en torno a esa época[13]. Incluso se podría haber emprendido el estudio de estos relieves en conexión con las escenas de Heb-Sed esculpidas sobre una entrada encontrada en Menfis en el palacio de Apries, el cuarto rey de la XXVI dinastía. Recurren a fuentes anteriores hasta tal punto que durante mucho tiempo fueron adjudicadas a la XII dinastía e incluso a la época del mismo Zoser, cuando se conoció por primera vez su escultura de la pirámide escalonada[14]. En Tebas, en la tumba 36, Iby, el mayordomo de Nitocris, parece haber copiado algunas de las escenas de una tumba del Reino Antiguo de un tocayo suyo[15]. El uso de los modelos reales del Reino Antiguo en Kawa es el más sorprendente y uno de los primeros de estos ejemplos de espíritu arcaizante de los tiempos tardíos. Esta búsqueda



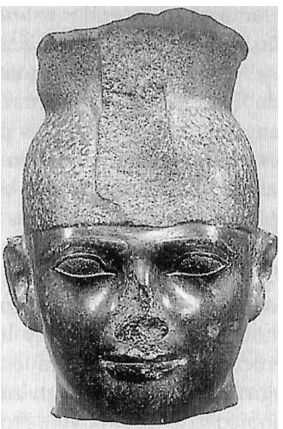


395 y 396. Taharqa. Estatua de granito, con detalle de la cabeza, procedente de Gebel Barkal. XXV dinastía. *Museo de Jartum.*

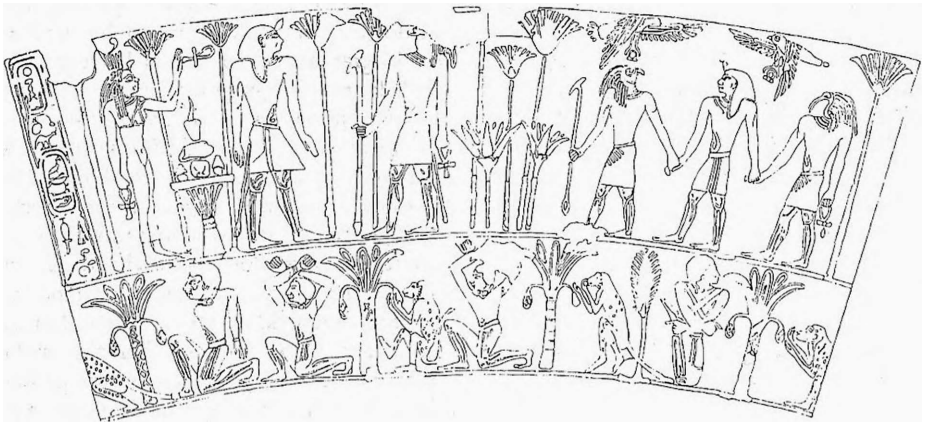
diligente de modelos antiguos en la literatura y el arte fue la responsable del renacimiento del uso de los Textos de las Pirámides e hizo que Shabako transfiriera a una estela de granito un antiguo texto conocido como la Teología Menfita, que trata de la creación de todas las cosas por el dios Ptah[16].

Taharqa emprendió la edificación de monumentos en Tebas, de los cuales el más conocido desde hace mucho tiempo es la única columna que queda en pie de los cinco pares con capiteles de papiros abiertos que llenaban el eje central del primer patio de Karnak [223]. Erigió columnatas similares o quioscos en el acceso oriental al templo y frente al templo de Montu en el norte, así como una que servía de acceso al pilono de Ramsés II en el templo de Luxor[17]. Su enorme estatua de granito negro procedente de Gebel Barkal, que tiene una altura de 3,6 m [395, 396],

y la notable cabeza de El Cairo [397, 398] de una figura ligeramente menor[18] son las piezas más impresionantes de escultura real que sobreviven de la XXV dinastía. Las cabezas son similares, pero la de la estatua de Barkal parece labrada con mayor suavidad y de forma más convencional, carece del vigoroso modelado de la pieza de El Cairo y sugiere menos que se esté intentando realizar un retrato de lo que parece en el caso de la última. La vista de perfil de Taharqa que se conserva en El Cairo muestra el característico cráneo redondo cusita. El cabello está tratado como si fuera una cubierta acolchada para proteger la cabeza, bajo la peculiar base semejante a un gorro de la corona que sostenía las altas plumas que se conservan en la estatua de Barkal. El descubrimiento de las basas de las otras grandes estatuas de Taharqa es un buen recordatorio de los rápidos cambios de fortuna que ocurrían en este periodo de derrumbamiento de imperios, pues fueron encontradas en un entrada de Nínive, probablemente llevadas hasta allí por Esarhaddon cuando expulsó a Taharqa de Menfis en 671 a.C.[19]. Fue a su vuelta de esta campaña cuando el rey asirio erigió una estela en Sinjirli, en el norte de Siria, en la que se representa a un cusita con el ureus en su frente arrodillado ante él. Quizás fuera Ushanahuru, el heredero aparente, más que el mismo Taharqa, pues de este príncipe y su esposa se menciona en el texto que fueron capturados con el tesoro de palacio en Menfis. En su talla sobre roca en el río Perro, cerca de Beirut, Esarhaddon añade la interesante información de que entre las personas y botín que tomó había orfebres y carpinteros, aunque no hace mención de que se llevara estatuas[20]. Taharqa se había retirado al sur, pero regresó poco después de la marcha de Esarhaddon. Volvió a ser derrotado en el delta por el ejército que envió Asurbanipal a Egipto en 667 a.C. El sucesor de Taharqa, Tanutamani, provocó que las fuerzas de Asurbanipal invadieran el Alto Egipto, con el consiguiente saqueo de Tebas en 663, lo cual puso fin al gobierno cusita sobre Egipto. A su vez, no mucho después el imperio asirio sufrió un derrumbamiento repentino. Las estatuas de Taharqa fueron destruidas casi por completo por el fuego que devastó Nínive cuando cayó en 612 a.C. ante las fuerzas combinadas de babilónicos y medos.



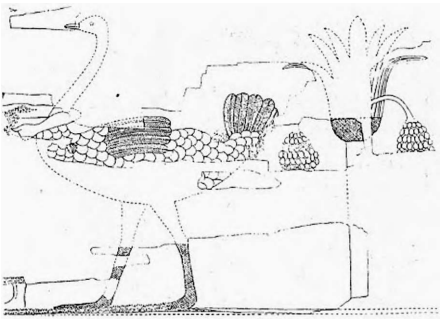
397 y 398. Taharqa. Vista frontal y lateral de cabeza. XXV dinastía. *Museo de El Cairo.*



399. Bocoris con dioses y diosas. Dibujo sobre un jarrón de Tarquinia.

Nos aproximamos a la época del primer contacto de los griegos jónicos con Egipto. Sin duda, el ascenso de Sais se debió en buena parte al paso del comercio exterior de Tanis al afluente occidental del Nilo. Naucratis, situado junto al río un poco al norte de Sais, parece que no fue fundado hasta finales del siglo VII a.C. Bajo los últimos reyes saítas, toda la navegación griega fue confinada en este puerto, al que se concedieron privilegios especiales como colonia extranjera. Sin embargo, ya en la época de Tefnejt, puede que hayan entrado en el río los primeros marinos mercantes jónicos, en competencia con los comerciantes fenicios que venían realizando un negocio rentable desde hacía mucho tiempo con Tanis. El sucesor de Tefnejt, Bakenrenef, fue conocido por los griegos como Bocoris. Contaban relatos de él como un legislador que fue capturado y quemado vivo por el etíope Shabako. De hecho, Sais recobró la independencia cuando Pianjy perdió el control del delta y parece que siguió siendo próspero, gobernado por estos dos reyes de la XXIV dinastía, hasta que Shabako logró tomar la ciudad en torno a 715 a.C. No obstante, los asirios encontraron a un príncipe llamado Neco gobernando esta parte del delta y le dejaron como representante suyo en Sais. Su hijo, Psamético I, logró recuperar la independencia de Egipto, cuando Asurbanipal se enfrentó a una guerra civil en Babilonia y a la presión de un nuevo movimiento de pueblos a lo largo de sus fronteras septentrionales.

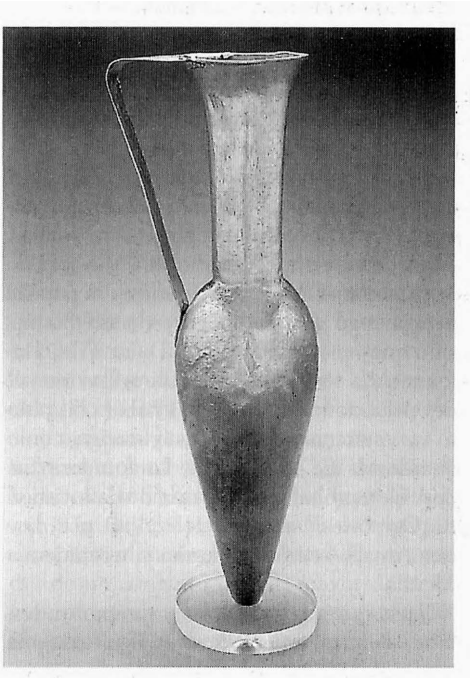
Considerando las leyendas sobre Bocoris, es extraño que un jarrón [399] que lleva su nombre se haya encontrado en una tumba etrusca de Tarquinia[21]. Su decoración tiene mucho en común con los bellos pero fragmentarios marfiles descubiertos en la tumba de Shabako en El Kurru [400][22]. Ambos utilizan la planta de papiro y palmas con racimos de frutos colgantes. En el caso del jarrón de Tarquinia, el papiro proporciona un escenario apropiado de los pantanos del delta para la diosa Neith de Sais y los demás dioses, en cuya compañía se muestra al rey en el registro superior. Las palmeras con monos habían sido un motivo decorativo favorito en las artes menores del Reino Nuevo, pero también sugieren aquí un sitio apro-



400. Avestruz. Talla de marfil de Shabaco procedente de El Kurru. XXV dinastía.

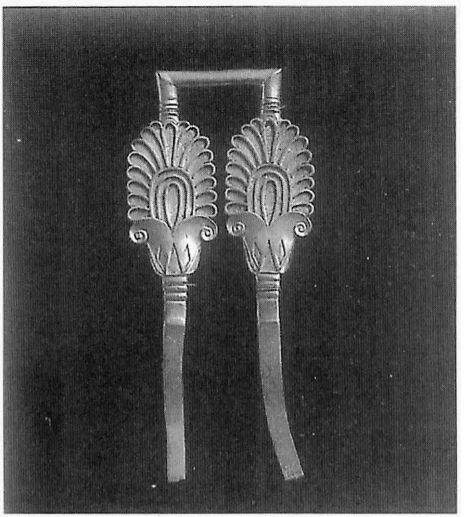
piado para los prisioneros atados. Resulta irónico, en vista del triunfo subsiguiente de Shabako sobre Bocoris, que éstos sean cusitas, pero el artesano estaba siguiendo una antigua tradición de representarlos como un pueblo sometido. En los marfiles de El Kurru, los hombres que conducen al avestruz o portan ofrendas de otros pájaros y animales son completamente egipcios. De hecho, estas procesiones de figuras se derivan, al igual que otras de los denominados relieves menfitas, de tumbas del Reino Antiguo, con la adición de ciertos detalles pintorescos extraídos de fuentes del Reino Nuevo. Quizás el rasgo estilístico más interesante del jarrón sea el modelado de los músculos, que se parece al que hemos visto en relieves cusitas, pero que no aparece en el tallado más delicado de los marfiles[23]. Este alto jarrón es la mayor de las vasijas de fayenza con decoración en relieve alzado a la que se ha hecho referencia y que, con los marfiles de Shabako y Shebitku, proporciona otra serie de diseños egipcios de los que podrían haberse servido los creadores de los cuencos de metal, marfiles y otros pequeños objetos decorados fenicios que tuvieron un alcance tan grande en el Mediterráneo y Asia occidental.

En el labrado del metal se siguió manteniendo un alto grado de destreza. Se ha recuperado gran parte del material del Sudán, donde los reyes de Napata y sus sucesores de Meroe continuaron controlando la producción de las minas de oro. La forma y factura del jarrón de oro de Aspelta (593-568 a.C.) sigue tan completamente la tradición egipcia [401] que no habría constituido una sorpresa encontrarlo entre los bellos objetos de la tumba de Psusennes casi quinientos años antes. Un mango de espejo de plata dorada procedente de la tumba de Shabako en El Kurru vuelve a emplear la columna palmiforme, pero también figuras de diosas rodeándolo, lo cual no es nada habitual [402][24]. Parece probable que algunos objetos anteriores de este tipo proporcionaran el modelo para el mango de abanico de marfil fenicio



401. Jarrón de oro de Aspelta, 593-568 a.C. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

402. Diosa y columna palmiforme. Mango de espejo de plata dorada de Shabaco procedente de El Kurru. XXV dinastía. *Boston, Museo de Bellas Artes.*



403. Mango de oro de plato procedente de Dafne. XXVI dinastía. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

del siglo IX encontrado en el palacio asirio de Nimrud[25]. Uno de los ejemplos más atractivos de labrado en oro de este periodo es el mango de un plato [403] que hace un uso efectivo de la forma vegetal con volutas. Aquí, como en la XVIII dinastía[26], la base de la palmeta se deriva claramente del papiro. Este mango de oro no procede del Sudán, sino que fue encontrado en Dafne (Tell Defenneh), la fortaleza junto a la orilla oriental del delta donde Psamético I había colocado a sus mercenarios jónicos y carios como guardianes de la frontera. La fortaleza fue destruida probablemente durante la invasión de Cambises[27], aunque Herodoto nos dice que Amasis retiró la guarnición extranjera a Menfis.

Estos motivos sobre objetos menores destacan la firmeza con la que Egipto seguía manteniendo sus antiguas tradiciones en un mundo cambiante. Resulta extraordinario lo poco que los monumentos reflejan la turbulencia de la época, salvo quizás en algún ejemplo como el borrado de los nombres de los gobernantes cusitas efectuado por Psamético II (594-588 a.C.), cuando rompió las relaciones pacíficas con el sur que había mantenido durante el primero de los dos reinados de la XXVI dinastía y emprendió una campaña a Cus. Sin duda, Egipto gozó de un grado considerable de estabilidad y prosperidad internas bajo los reyes saítas, pese al poco éxito logrado en la recuperación de una posición fuerte en el Levante. A una serie de reveses militares siguió la invasión de Palestina por parte de Neco (609-594 a.C.), tras la caída de Nínive en 612 a.C. Apries (588-568 a.C.) no fue capaz de hacer nada para impedir que los babilónicos tomaran Jerusalén. Tampoco los lidios obtuvieron mucho beneficio de su alianza con Egipto. Durante la primera parte de su largo reinado (568-526 a.C.), Amasis pudo controlar Chipre brevemente valiéndose de su flota, pero,

pese a su amistad con Polícrates de Samos y con Creso, no fue capaz de prestar una ayuda real a Lidia contra el rápido ascenso del poder persa. Cuando Babilonia cayó ante Ciro en 539 a.C., Amasis debió haber sentido que a él le tocaría el próximo golpe. Y así fue, ya que poco después de su muerte, Psamético III fue derrocado por Cambises en 525 a.C.

La breve ocupación asiria apenas había dejado marca en el arte egipcio, si bien no cabe decir lo mismo de la dominación persa mucho más larga, que duró, con un solo corto intervalo de independencia, hasta la conquista de Alejandro en 332 a.C. Quizás no sea sorprendente que los griegos presentes en el país como comerciantes y soldados de fortuna hayan producido poco efecto sobre una antigua civilización. Para comenzar, en la época saíta probablemente había más que aprender de Egipto de lo que ellos podían aportar. Con todo, es asombroso lo poco de la cultura egipcia que resultó visiblemente afectado por el contacto con los griegos durante unos cuatrocientos años, desde la época en que Tef-nejt fue arrojado a los pantanos del delta por Pianjy hasta la de la fundación de Alejandría.

Egipto iba a resultar extraordinariamente resistente a las concepciones helénicas del arte, incluso bajo los Ptolomeos. La apariencia externa de la obra arcaica griega del siglo VI quizás no se hubiera desarrollado lo suficiente para que su nuevo espíritu fuera evidente para el egipcio, que no se mostró sensible y de hecho nunca resultó capaz de asimilar formas que se oponían a las suyas. Parte de esta obra debe de haber sido accesible incluso fuera de la colonia de Naucratis, que tenía su propia arquitectura y escultura, al igual que las restantes colonias griegas del Mediterráneo, que mantenían su carácter helénico específico. En Menfis se ha encontrado al menos una estatua arcaica, que recuerda a las doncellas de la Acrópolis, pero es de una factura local más tosca. Se ha atribuido al último cuarto del siglo VI, al final del periodo saíta[28]. Sin embargo, como veremos, fue sólo el sentido de la profundidad y el volumen transmitidos por el arte griego plenamente desarrollado de los siglos V y IV a.C. el que acabó produciendo un efecto sobre la escultura egipcia, si bien iba a ser esporádico y en buena medida superficial.

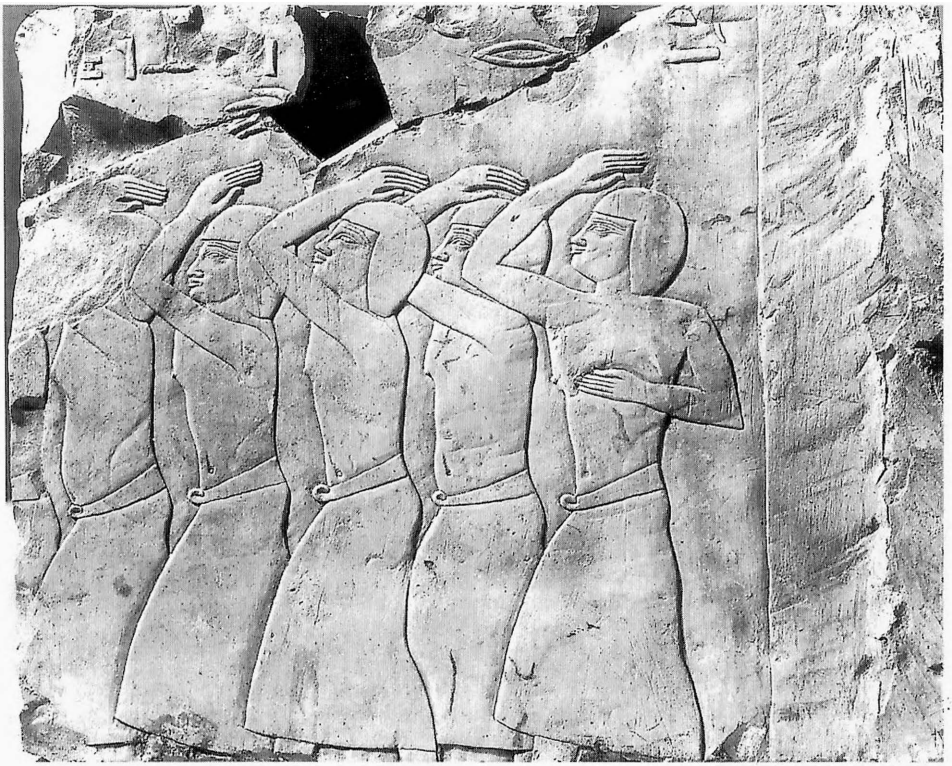
El renacimiento del arte egipcio poco antes de la XXV dinastía fue, por lo tanto, parte de un resurgimiento del espíritu egipcio que, sin ninguna modificación real procedente del exterior, se vio estimulado por los vigorosos gobernantes cusitas, que tenían estrechos lazos religiosos con Tebas y una larga tradición de civilización egipcia. Hemos visto, al examinar la obra real en el Sudán, que el intento de reiterar los modelos del Reino Antiguo corrió parejas con la continuación del estilo ramésida y un nuevo realismo duro. El último parece haber sido una concesión al gusto del conquistador cusita por parte del artista egipcio, cuyos instintos fundamentalmente naturalistas habrían respondido con bastante rapidez. Ha habido tendencia a destacar el copiado de las formas de la era de las pirámides en época saítas, aunque hace tiempo que se ha señalado que los artistas también recurrieron a los Reinos Medio y Nuevo. Estos varios factores dieron como resultado una diversidad de formas desconcertante, que continuó en líneas paralelas hasta la época ptolemaica, tanto en estatuas como en relieves. La escultura de retrato de comienzos del periodo saíta de Tebas logró una integración magistral de las partes componentes. Ya hemos visto un retrato en la XXV dinastía en la cabeza de Taharqa conservada en El Cairo [397, 398]. Sólo unas cuantas de estas piezas extraordinarias han sobrevivido en medio de un conjunto mucho mayor de obras menos distinguidas. Sin embargo, existen suficientes ejemplos menores para mostrar el interés en ese retrato realista que continuó haciéndose sentir durante un largo tiempo, tanto en escultura exenta como en relieve[29].

Veremos que sólo una estatua de un grupo puede haber tenido dicha cabeza de retrato, mientras que el resto carece de individualidad. Ello, combinado con el hecho de que sigue habiendo sólo un número limitado de ejemplos con fecha firmemente establecida, hace imposible aún seguir los pasos de la manifestación de esta tendencia en la época tardía hacia la representación individualista.

En el norte, donde ahora la corte residía en Sais, en las demás grandes ciudades del delta y en Menfis, la complejidad de formas continúa siendo demasiado grande para que se pueda hablar de un estilo prevaleciente, como no sea en el caso de las estatuas reales que seguían el antiguo ideal del aspecto de realeza atemporal, sin recuperar su cualidad esencial. Sólo en Tebas se mantuvo un estilo realmente unificado, que ya se había reconocido en los relieves del templo de Taharqa en Kawa, en una serie de tumbas hasta el final de la XXVI dinastía. En la época en que Tebas debió de empobrecerse a causa de las depredaciones de los asirios y cuando su antigua supremacía política se centró en el delta, encontramos sin embargo las tumbas más ostentosas construidas nunca en la antigua capital del sur. No podemos estar seguros de si Mentuemhat o Petamenopet, como los algo anteriores Harua y Ajamenru, construyeron sus monumentos en los últimos días, cuando disfrutaban del favor de Taharqa y Tanutamani, o durante el periodo de reconstrucción que emprendió Mentuemhat mientras era el gobernante virtual del Alto Egipto, tras la retirada de las tropas de Asurbanipal. Sin duda, las costosas construcciones de la serie de mayordomos de las casas de Nitocris y su sucesora Anjnes-nefer-ib-ra se debieron a la pompa con la cual los reyes saítas rodearon a estas damas. Su largo ejercicio del puesto de consorte divina de Amón abarcó toda la XXVI dinastía y constituyó una especie de regencia mediante la cual se mantuvo un pacífico control del sur. Nitocris había sido enviada a Tebas por Psamético sin duda con la intención de recortar este poder, que había exhibido Mentuemhat.

En torno al inicio del reinado de Psamético I, la decoración de la tumba de Mentuemhat (número 34) presenta una asombrosa frescura de concepción y ejecución que hace olvidar los elementos eclécticos que están presentes. De forma inevitable, viene a la mente una cualidad similar que había aparecido en los relieves en caliza tebanos de la XI dinastía. Como en Kawa y en las restantes tumbas tebanas, la obra es en relieve alzado y huecorrelieve. Desde la época de Seti I en Abidos, ningún artesano había intentado una labor de esa calidad en relieve alzado. Hemos visto que la arenisca usada en Tebas y Kawa por los reyes cusitas para sus relieves alzados no era apropiada para obtener un detalle fino, pero el estilo aparece por primera vez en Kawa en la época de Taharqa.

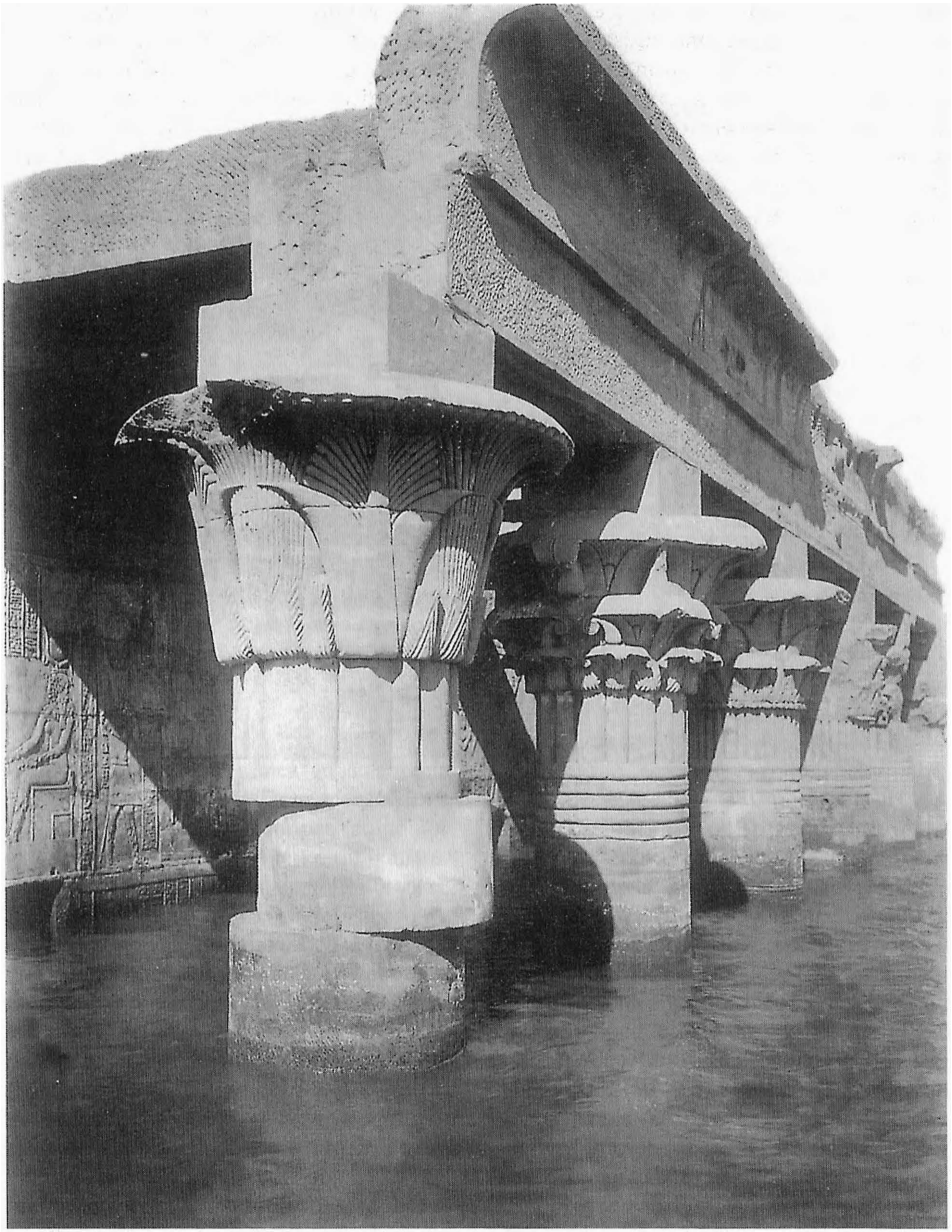
El enorme pilono de ladrillo de la tumba de Mentuemhat en Tebas occidental continúa siendo un hito impresionante cuando uno se aproxima al templo de Deir el Bahari por el terreno llano de Asasif. Con su entrada en arco es la mejor conservada de las entradas al gran recinto de ladrillo que formaba las superestructuras de un notable grupo de tumbas de funcionarios. La primera de éstas (número 27) pertenecía a Harua, que fue mayordomo de la divina consorte de Amón hermana de Shabako, Amenirdis[30], y a Ajamenru, cuyas cámaras excavadas en la roca se ha identificado que daban al patio de Harua[31]. Ajamenru sirvió a Shepenupet, la sucesora de Amenirdis. Las estatuas de estos hombres, encontradas en su mayoría en Karnak, son más importantes que lo poco que hasta ahora se ha recuperado de la decoración de sus tumbas. También ha sobrevivido una serie de estatuas más valiosas aún de Mentuemhat y Petamenopet, pero la tumba del último (número 33) era la mayor y más impresionante de toda la serie. La extensión parcialmente excavada de su vasto amurallamiento de ladrillo muestra una serie de pane-



404. Hombres de luto. Relieve procedente de la tumba de Nesi-pa-ka-shuty en Tebas. XXVI dinastía. *Museo de Brooklyn.*

les con entrantes y salientes como si el constructor hubiera regresado en busca de inspiración a los recintos arcaicos de Abidos o a las tumbas de la I dinastía de Saqqara y Nagada. El vestíbulo de entrada abovedado, que conducía del patio a un laberinto de cámaras de roca cubiertas con textos funerarios, está decorado con escenas de ofrendas en relieve alzado que recuerdan a los de Deir el Bahari en los que los mismos artesanos de Hatshepsut habían recurrido a modelos reales del Reino Antiguo. El cielo raso de este vestíbulo está pintado con el último de una serie de diseños, incluida la espiral vegetal con forma de 8, que apareció por primera vez en la XII dinastía en Assiut, Qaw el Kebir y Meir [205][32].

Además de los relieves de las tumbas de Petamenopet y Mentuemhat, han sobrevivido otras series importantes casi completas en las tumbas de Iby (número 36) y Pabasa (número 279), que pertenecen a la última parte del reinado de Psamético I. El visir Nesi-pa-ka-shuty remodeló una de las antiguas tumbas de la XI dinastía de los cortesanos de Mentuhotep y la decoró con una escena funeraria que se sirve de fuentes del Reino Nuevo [404], mientras que las hileras de por-



405. Filé, columna occidental, capiteles. Ptolemaico.

tadores de ofrendas, esculpidas en relieve pronunciado, podrían confundirse a primera vista con una obra de la primera parte de la IV dinastía[33]. En la actualidad, existe un hueco entre estos relieves y el final de la dinastía, que está representado por una gran figura del dueño en huecorrelieve sobre la escalinata de la tumba de Sesonquis (número 27). Este hombre sirvió a la última de las devotas de Amón, Anjnes-nefer-ib-ra, y aparece en un muro de Karnak con esta dama y Psamético III en el año en el que los persas invadieron Egipto[34]. El área ocupada por todo el grupo de tumbas en Asasif sólo se ha excavado parcialmente, y las partes sobresalientes de muros de ladrillo y patios medio hundidos entre los muchos escombros acumulados hacen difícil juzgar su apariencia original. Las cámaras subterráneas se encuentran a una profundidad considerable[35] y a veces en dos filas, como en las tumbas de Petamenopet (33) y Mentuemhat (34), donde las estancias de enterramiento están a un nivel más bajo que las habitaciones excavadas en la roca y el patio de la capilla. Se accede a ellas mediante una larga escalinata abierta que, en el caso de Mentuemhat y Pabasa, se extendía más allá del amurallamiento por el norte y se llegaba a ella a través de un pequeño pilono en ángulo recto con otro mayor que daba acceso al amurallamiento de ladrillo. Un rasgo de la mayoría de estas tumbas, muy bien conservado en las de Mentuemhat y Pabasa, era un patio situado en el nivel de las estancias subterráneas, pero abierto al cielo. Sus muros estaban recubiertos de mampostería sobre el nivel de la roca para sujetar la grava, y el borde superior de estos muros de ladrillos sin duda constituía un parapeto alrededor de la gran abertura en el suelo del recinto de ladrillo.

El patio abierto de la tumba de Mentuemhat se ha limpiado[36]. Se accedía a él por dos salas parcialmente excavadas, con columnas acanaladas, que lo conectaban con la escalinata abierta. En el extremo occidental del patio, un pórtico columnado conducía a la entrada de los aposentos de enterramiento, que están en un nivel inferior. Los muros de este pórtico están decorados con una serie de relieves alzados parcialmente destruidos. El muro oriental del patio presenta estatuas talladas en la roca dentro de nichos con elaborados marcos, y en los muros norte y sur, una serie de capillas laterales decoradas con huecorrelieves. En el muro norte se conserva una serie de magníficos paneles con haces de plantas de papiro colocados entre las puertas de las capillas. Este antiguo motivo, que se remonta al uso de la I dinastía de la planta heráldica del norte, está tallado aquí de un modo que nos proporciona una primera impresión del maravilloso tratamiento escultural de las formas vegetales, cuyo mejor ejemplo en la arquitectura tardía iban a ser los capiteles compuestos [405]. Su primer uso desarrollado apareció en la adición que realizó Nectanebo en la XXX dinastía al templo de Darío I en el oasis de Khargeh. Sin embargo, se han encontrado fragmentos de capiteles con las formas vegetales talladas en bajorrelieve en las tumbas saítas construidas en el templo de Userkaf de Saqqara, lo cual sugiere que el desarrollo puede haber comenzado algo antes[37]. Hemos visto que la idea se había adelantado en Amarna [312].

Durante algún tiempo existieron en colecciones europeas y americanas bellos fragmentos de relieves de la tumba de Mentuemhat, pero su fuente no se reconoció hasta que las excavaciones revelaron el carácter de la decoración de esta tumba. Sólo se ha conocido a través de los dibujos de una de las capillas y una piedra conservada en Florencia, que lleva el nombre y los títulos del propietario en conexión con una pequeña porción de una escena de pantano[38]. Esta última pieza formaba parte de una serie de escenas de la vida cotidiana, ahora en fragmentos desperdigados, que con toda probabilidad decoraba el muro sur de la jamba del pórtico, contiguo a los grupos superpuestos de Men-

406. Mujer amamantando a un niño. Relieve saíta procedente de Tebas. XXVI dinastía. *Museo de Brooklyn.*

tuemhat y su esposa en su festín funerario situado sobre el muro posterior y frente a las escenas funerarias parcialmente conservadas del muro norte. Uno de los detalles más atractivos de esta serie es el de Brooklyn que presenta a una mujer amamantando a su hijo bajo un frutal, mientras que en el registro superior una niña quita una espina del pie de su compañera [406]. Sólo se conserva la parte inferior de estas figuras, pero repiten un grupo bien conocido de la tumba de Menena de la XVIII dinastía [258], donde la mujer bajo el árbol también aparece como figura menor en la escena de la cosecha. No cabe duda en este caso acerca de que el artista saíta ha copiado figuras que sólo se conocen en una tumba del Reino Nuevo. Sin embargo, las ha ejecutado en un estilo que evoca el del templo cercano de Mentuhotep de la XI dinastía. En la misma caliza del suelo de Asasif, el escultor ha logrado un esculpido fresco y escueto, así como una armonía de estilo que se distinguiría durante cualquiera de los mejores periodos del arte egipcio.

El aspecto más enérgico de la escuela cusita-tebana aparece en un bello relieve de Kansas City, que sin duda pertenece a este grupo de tumbas tebanas y probablemente representa al mismo Mentuemhat [407][39]. La figura principal luce un traje elaborado, como en Kawa, en la tumba de Pabasa [394], y en otros de este grupo, que incluye sanda-

407. Mentuemhat (?). Relieve saíta. XXVI dinastía. *Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery of Art.*

lias con tiras sobresalientes y una de esas faldas finas a través de las que se muestra el modelado del cuerpo. Sin embargo, el interés principal radica en el tratamiento brutalmente realista de la cabeza. Su forma característica y la indicación de carne y músculo se van a encontrar en las estatuas de la época tardía que retratan a un anciano, en contraste con las formas elaboradas con mayor suavidad de la juventud que se muestran con mucha mayor frecuencia[40]. La cabeza del sirviente que está de pie ante Pabasa en el relieve del muro de la antecámara de su tumba tebana [394] tiene la forma y la redondez de modelado características de estos relieves, pero, como la cabeza del dueño sentado, es más convencional. Ya hemos destacado el modelado prominente de las formas bajo los finos atuendos. La peluca elaborada de Pabasa y el borde dentado de su manto plisado presentan los elementos más amanerados de estos relieves. Otros signos de los tiempos son los lotos en la boca de la gacela, las flores en lugar de comida sobre la peculiar mesa de ofrendas rectangular y los tarros bajo la mesa y la silla.

Los grupos de estatuas dedicadas en Karnak por Harua, Ajamenru, Petamenopet y Mentuemhat incluyen cada uno al menos una que representaba al dueño como un anciano de un modo que evoca la cabeza de la figura del relieve de Kansas City. Una de las figuras de Harua, un tipo agachado inusual con una rodilla alzada y la otra pierna echada hacia atrás por el suelo, como en unas pocas estatuas del Reino Antiguo, destaca las formas colgantes de un cuerpo corpulento. El rostro es grueso, con rasgos blandos, trabajados suavemente como en arcilla, aunque el material utilizado es piedra dura[41]. Este tratamiento particularmente plástico se adelanta a series posteriores de cabezas con rasgos de edad cuya fecha ha suscitado mucha polémica[42]. El grupo de Petamenopet, que incluye un bello reflejo tardío del tipo del escriba del Reino Antiguo, posee otra de las cabezas realistas sobre una de las populares figuras acuclilladas cúbicas con ambas rodillas colocadas delante. Sin embargo, las obras maestras de comienzos de la época saíta son la estatua erguida que Mentuemhat consagró en Karnak y los aún más notables cabeza y hombros de una figura del templo de Mut, que probablemente también le pertenecía. La figura erguida de tamaño casi natural de Mentuemhat que se conserva en El Cairo luce una falda corta derivada del Reino Antiguo, pero una peluca que continúa una forma de la XVIII dinastía [408]. El torso muestra una especie de modelado del abdomen que se había usado en las estatuas reales de la XII dinastía y en el torso fragmentario procedente de Qaw el Kebir [178][43]. Se va a encontrar al menos en una de las estatuas de Gebel Barkal[44] y parecería corresponder al interés por la estructura muscular mostrada en los relieves cusitas.

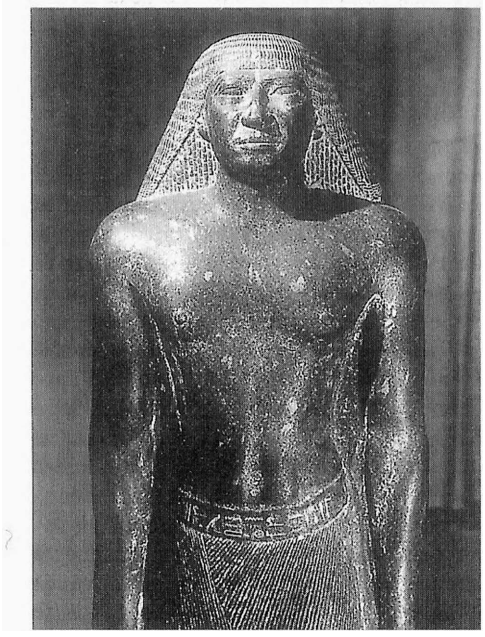
Sin embargo, donde esta estatua causa impresión es en el vigoroso retrato de la cabeza [408]. La amplia boca, las profundas líneas de las ventanas de la nariz y el tratamiento convencional de las cejas en relieve apenas perceptible se repiten en la cabeza y los hombros de tamaño natural rotos de otra estatua [409], encontrados en el templo de Mut con una figura acuclillada decapitada de Mentuemhat. La nariz está rota, así que no se puede comparar con la tosca y prominente de la figura erguida de Karnak, pero tiene la misma base amplia de las ventanas nasales. Falta el nombre en la inscripción de la parte posterior del pilar. Sin embargo, los títulos son los de Mentuemhat. Las depresiones de debajo de los ojos recuerdan las de Taharqa [397], pero el extraño cabello que se proyecta alrededor de la frente calva no se repite en ningún otro lugar. Al extender el pliegue del párpado sobre una línea incisa en el extremo exterior del ojo y sugerir los músculos faciales colgantes, el escultor ha cambiado la dura tosquedad del rostro de la cabeza de Karnak por los rasgos diestros de un anciano. En am-

bas cabezas uno se siente en presencia de un hombre sin ilusiones que podría resultar capaz de sobrevivir, como lo hizo Mentuemhat, en las condiciones difíciles creadas por la ocupación asiria de Tebas. En esos rasgos ya no hay la confianza calmada del Reino Antiguo, o la conciencia inquieta de las responsabilidades de un gobernante que aparecía en la XII dinastía. El artista, que sigue planteando su obra con los mismos instintos naturalistas básicos que produjeron todos los retratos egipcios, nos muestra a un hombre que vivió claramente en los últimos años de una larga civilización[45].

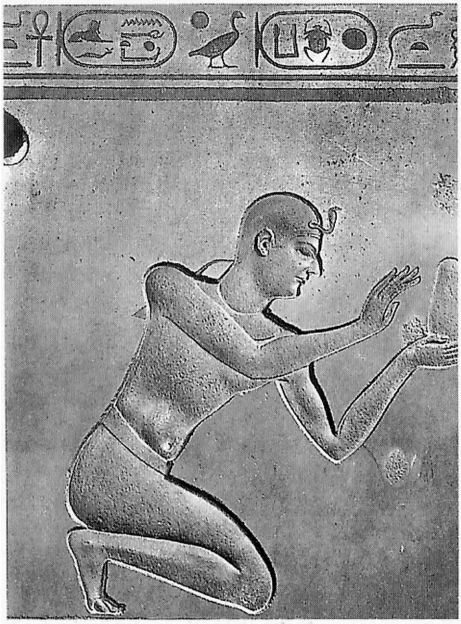
Los pocos rasgos de los gobernantes saítas que se han identificado muestran que la corte del norte se alejó de este estilo realista para el retrato real[46]. En ellos, la tensión resultante del intento de combinar varios elementos formales en pugna vence a la intención de recrear el antiguo ideal del aspecto atemporal de la realeza. Pese a la maestría sofisticada de los materiales más duros, que es uno de los rasgos sobresalientes de la escultura tardía, delatan cierta falta de espíritu, que también va a encontrarse en la mayoría de las estatuas privadas, con sus superficies muy pulidas e invariables sonrisas, y en las innumerables figuras de deidades en bronce y piedra dura[47]. Un estilo aún más afectado hizo su aparición en ese periodo de unos sesenta años de independencia del gobierno persa (XXVIII-XXX), que comenzó con la revuelta de Amirteo bajo Darío II, al final del siglo V a.C., y duró hasta la breve reocupación del país por los persas en 341 a.C. Son Nectanebo I (378-360 a.C.) y Nectanebo II (359-341 a.C.), de la XXX dinastía, los que han dejado los principales monumentos de este nuevo estilo, que constituyeron la base de las primeras obras ptolemaicas, ejecutadas tras la conquista de Alejandro en 332 a.C.

En los relieves reales se van a encontrar retratos extraños de Psamético I y II y de

409. Mentuemhat. Cabeza y hombros de una estatua sedente procedente de Karnak. XXV dinastía. *Museo de El Cairo.*



408. Mentuemhat. XXVI dinastía. *Museo de El Cairo.*



410. Nectanebo I. Relieve procedente de Alejandría. XXX dinastía. *Londres, British Museum.*

411. Psamético I. XXVI dinastía. *Londres, British Museum.*

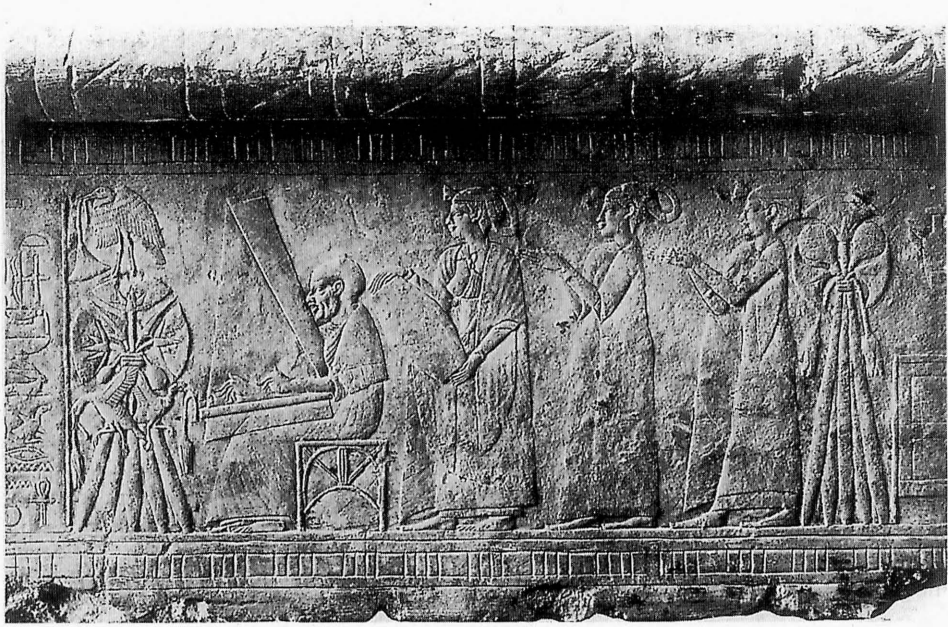
Nectanebo I, que parecen mostrar que el gusto por la representación de las características individuales no había desaparecido en la época comprendida entre el inicio de la XXVI dinastía y el periodo ptolemaico. Aparecen en losas de basalto de 1,2 m que parecen haber formado una balaustrada para un único monumento. No es fácil hacerse una idea de la apariencia original de este monumento o explicar cómo una gran parte de él permaneció sin inscripciones durante más de doscientos años, hasta que Nectanebo retomó la labor. El mismo proyecto de decoración se encuentra en los dos conjuntos de losas talladas por ambas caras. En una cara, figuras arrodilladas del rey, con poco espacio entre sí, se colocan contra un fondo negro y hay una cornisa de ureus[48]. Si aparecía una deidad, debía de estar esculpida en un bloque adyacente. Hay una diferencia de estilo demasiado profunda entre los dos conjuntos de losas para que las que están inscritas con el nombre de Psamético hayan sido ejecutadas por el último rey como un tributo devoto a la familia que fundó la XXVI dinastía. En la losa de Nectanebo del British Museum [410], encontrada en Alejandría (número 926), el modelado del cuerpo, así como los jeroglíficos, producen un sentimiento incómodo de volumen dentro de los contornos tradicionales que parece delatar una nueva conciencia de las obras griegas[49]. La suavidad de las formas, que quizás había surgido un poco antes en algunos de los relieves neomenfitas[50], paradójicamente aquí se fija un poco en fríos manierismos. Ello no se debe enteramente al material duro utilizado, sino que fue característico del periodo,

como puede verse en los jeroglíficos similares tallados en relieve alzado en caliza sobre algunos fragmentos de inscripciones reales de la XXX·dinastía[51].

Por otra parte, en el esculpido de la losa de Psamético I [411], las figuras e inscripciones mantienen un plano relativamente llano en armonía con sus contornos y el fondo, al igual que lo había hecho todo el relieve egipcio anterior, fuera hundido o alzado. Hasta ahora, cuando hemos llamado la atención hacia el relieve relativamente alto o el modelado de la superficie, nunca ha producido un sentimiento de conflicto entre las superficies esculpidas y su fondo, incluso en la obra del periodo de Amarna o en época ramésida. Este conflicto parece ser el resultado del intento de combinar dos puntos de vista opuestos sobre la representación, el del antiguo mundo del Oriente y el más nuevo helénico. La cabeza mejor conservada de Psamético [411] parece ser una evolución septentrional del tipo originado en los relieves y pequeños bronces cusitas. Exagera la altura del cráneo redondo, que resulta más extraño por el modo en que se coloca el ureus en el gorro. Unas cuantas líneas acentúan las carnosas ventanas y el extremo de la prominente nariz, y sugieren mejillas y cuello llenos en torno a la boca y pequeña barbilla. Es un despiadado retrato de fealdad que compite de un modo diferente con el modelado más pronunciado de la cabeza de Nectanebo [410], donde la barbilla y la nariz prominentes parecen acercarse como pinzas en torno a la pequeña boca.

El uso restringido de la línea y las leves gradaciones de modelado de la cabeza de Psamético se van a volver a encontrar a pequeña escala en dos cabezas con rasgos de vejez en relieves que pueden ser asignados plausiblemente a la última parte del periodo saíta. Uno pertenece al dueño, rezando ante la tríada menfita de dioses sobre un pequeño dintel en huecorrelieve que se conserva en Boston, mientras que el otro es una figura menor de un escriba encabezando una procesión de portadores de ofrendas ante una figura sedente de Henat, en un relieve muy poco alzado que se guarda en Berlín[52]. La talla de Henat es del tipo de los denominados relieves neomenfitas, y el material genealógico de otros monumentos de este hombre se ha utilizado para proporcionar un punto fijo para el empleo de tales relieves en el reinado de Amasis, hacia 535 a.C. El uso sutil de la línea en el dibujo de las figuras encuentra su paralelo en el bloque de Boston y en la figura arrodillada en huecorrelieve de Harbes sobre el muro de la capilla que añadió a comienzos del periodo saíta al templo de Isis de Giza, que se había construido en la XXI dinastía, alrededor de la antigua capilla de la tercera pirámide de una de las reinas de Keops, Henutsen[53].

Los contornos flexibles de las figuras de estos relieves menfitas, combinados con detalles derivados de la obra cusita ejecutada por escultores tebanos, se han señalado en la obra del norte para la que se ha sugerido una fecha saíta[54]. Por desgracia, como en el caso de las estatuas, no podemos estar seguros, sin más monumentos fechados, de cuánto duraron los elementos del estilo más antiguo. Huellas del traje y tipo de figura preferidos por la escuela cusita-tebana seguían sobreviviendo en los cuidadosos huecorrelieves del templo que Darío I construyó en el oasis de Khargeh[55], si bien la obra en relieve alzado no es de una calidad comparable a la de las tumbas saítas tebanas. Un reflejo más tosco del estilo de figuras del papiro de Brooklyn [387] aparece en la interesante serie de pinturas de las tumbas de la XXVI dinastía en el oasis de Bahrieh[56]. Aún no es posible obtener una impresión clara del uso del color en estos ejemplos de la pintura tardía que se han ido acumulando gradualmente, pero la carne rosa de una mujer de una de las tumbas de Bahrieh y la combinación de rosa y azul en el relieve de Darío de Horus hablando a Apofis[57] comienzan a sugerir la nueva tonali-



412. Músicos y bailarinas. Detalle de relieve de Zanofer. Inicios del siglo IV a.C. *Museo de Alejandría.*

dad de los relieves pintados de Petosiris, que se adelantan a la que pensamos que fue una característica de la combinación de colores alejandrina.

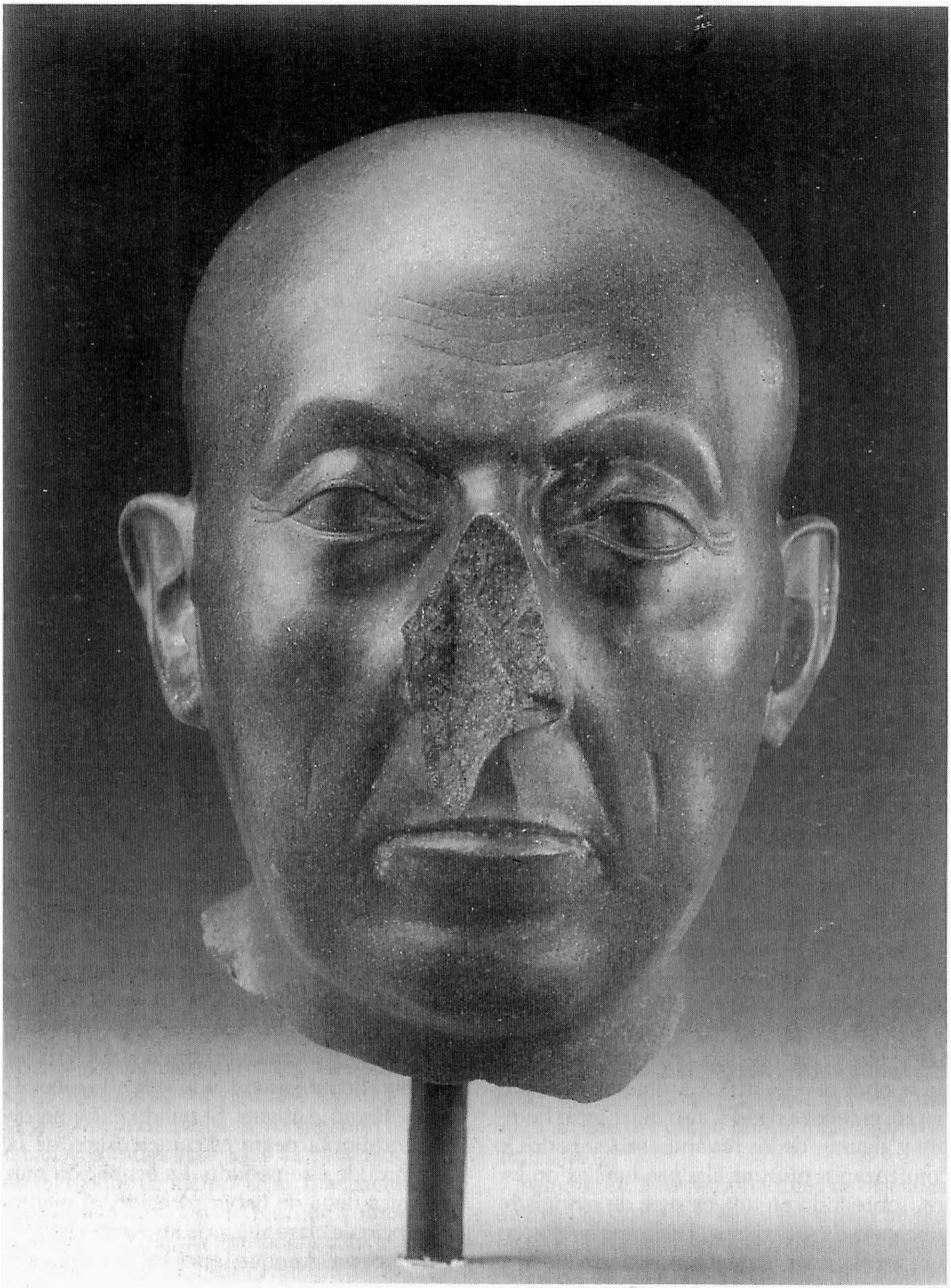
Con los relieves de Zanofer y un grupo similar estrechamente conectado con ellos, llegamos sin duda al estilo neomenfita más desarrollado. Se ilustra un detalle de la pieza más bella de Zanofer, que se conserva en Alejandría [412][58]. Estas piedras son como pequeños bloques de arquitrabe, con una moldura cilíndrica y una cornisa encima del relieve. La pieza de Alejandría, por ejemplo, tiene 1,2 m de largo y 0,3 m de altura. Se ha sugerido que estaban colocados rodeando la parte superior de un bloque de mampostería que contenía el sarcófago, una construcción que combinaba la tumba y la capilla apropiada para el delta, donde la inundación dificultaría la edificación de cámaras subterráneas. Este nuevo tipo de construcción se ha encontrado, pero sin los frisos decorativos[59]. Sin embargo, ciertas piedras provenían de algún tipo de construcción de capilla más antiguo, y el relieve de Alejandría de Zanofer sin duda formaba el dintel colocado sobre la puerta de un pequeño nicho o santuario. Había un borde alrededor de la abertura y dos columnas de inscripciones a cada lado. Es probable que un panel de Berlín encaje debajo de la inscripción de la derecha para enmarcar un lateral de esta abertura. La figura erguida que aparece en este relieve está vestida como Zanofer y tiene una cabeza semejante a la del viejo arpista del grupo de los músicos y bailarinas [412][60].

Aunque las filas de portadores de ofrendas de muchos de estos relieves presentan un parecido superficial con sus modelos del Reino Antiguo, en última instancia, la mayoría de los detalles se derivan del repertorio pintoresco del Reino Nuevo. La mujer que toca el

tambor, con su largo chal ribeteado y su extravagante tocado, como sus compañeras [412], está más directamente relacionada con algunos fragmentos raros procedentes de los relieves de los templos tebanos de la XXV dinastía, que muestran músicos y bailarinas sobre un fondo de un matorral de papiros, que también contiene animales parodiando los actos de los seres humanos, como en los papiros y los ostraca de finales del periodo ramésida[61]. En el relieve de Zanofer, todo lo que queda de este fondo es una serie de ramos de flores ideados artificialmente con pájaros posados encima. Las figuras poseen la misma construcción pesada que había aparecido en Tebas en la XXV dinastía, o quizás incluso antes, en el delta, en la estatua de bronce de Takushit [386]. Pese a las superficies muy poco alzadas, hay un suave plasticismo en el modelado y más que un indicio de la conciencia de las formas griegas. Se puede mirar realmente dentro de la abertura de las mangas de la segunda mujer, aunque este atisbo de escorzo se realiza casi por completo dentro de la fila y aparece como un rasgo puramente aislado[62]. No hay nada de la mezcla exagerada de elementos griegos y egipcios o del modelado restringido que pronto iba a aparecer en la tumba de Petosiris.

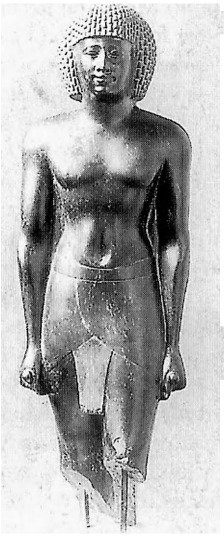
El esculpido de Zanofer de Alejandría sobresale como una obra maestra y uno de los últimos ejemplos armoniosos de la antigua tradición del bello bajorrelieve. Nos gustaría pensar que fue ejecutado en una época en que se estaba asentando un nuevo estilo, antes de que se endureciera en los manierismos de la obra real de la XXX dinastía. Sin embargo, el relieve de El Cairo del mismo hombre y algunos de los restantes relacionados sí comienzan a mostrar algunas huellas de éstos, sobre todo en una especie de modelado hinchado de los rostros. Están realizados en una escala muy pequeña y la nariz, boca y barbilla se tratan como pequeños bultos alzados separados frente a las gruesas mejillas[63]. También hay una artificialidad festiva en el tratamiento de las plantas y animales, y en los accesorios de los portadores de ofrendas que adquieren una cualidad fantástica en las procesiones de figuras similares de la tumba de Petosiris. Es una primera expresión de un espíritu que iba a constituir una de las características del arte alejandrino y que haría necesario fechar estos relieves a mediados del siglo IV a.C. y no al principio.

La cabeza del anciano arpista parece constituir una guía para la posición relativa entre la escultura de retrato tardía de la notable y pequeña cabeza de piedra verde de Boston [413], que se ha fechado desde la época saíta hasta bien entrado el periodo ptolemaico. Se indican arrugas en la frente y en los extremos de los ojos, y hay un tratamiento plástico de las cejas arqueadas y los párpados. La configuración de la cabeza en perfil se parece mucho a la del arpista de Zoser, un tipo que se remonta a los relieves de comienzos de la XXVI dinastía [407]. La cabeza de Boston evoca una más conocida en piedra verde de Berlín, que es el doble de grande[64]. Cuanto más se examinan estas piezas, más se percibe que la cabeza de Berlín ha avanzado en la dirección de un nuevo tratamiento plástico. El retrato de Boston está concebido severamente, dentro del marco del antiguo estilo tradicional, manteniendo su armonía al igual que el relieve de Zanofer de Alejandría. Ambas son obras destacadas en las que el antiguo espíritu sigue afirmándose con fuerza. La estatua de Brooklyn de un sacerdote de Amón [414], fechada en la XXX dinastía, también se remonta a la obra de la XXVI dinastía y, de este modo, a la vez, a la escultura del Reino Antiguo. El pulido extremo de la dura diorita negra es característico de la escultura de este periodo. La ocupación macedónica debe de haber parecido, al menos al egipcio de clase alta, una liberación del gobierno persa. Aunque Jerjes había empleado la flota egipcia en Salamis y había habido traicioneros cambios de lealtades de las tro-



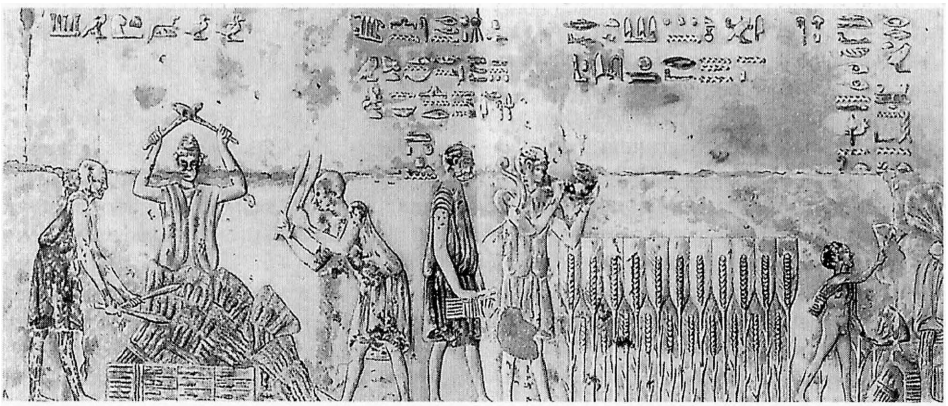
413. Cabeza de piedra verde de un anciano. Inicios del siglo IV a.C. *Boston, Museo de Bellas Artes.*

pas mercenarias, los griegos solían unir sus fuerzas con los egipcios en la lucha por la independencia. Atenas y Esparta mantuvieron un estrecho contacto particular con Egipto en el periodo posterior a la revuelta de Inaros bajo Artajerjes I, hacia mediados del siglo V a.C. Poco después, el historiador jonio Herodoto visitó Egipto, donde examinó las calaveras que aún yacían en el campo de batalla de Papremis en el delta, donde las fuerzas de Inaros habían derrotado a los persas y los habían devuelto a Menfis. Es su descripción del país la que constituye el fondo para los monumentos que hemos examinado. El interés griego por la individualidad que domina este relato otorga un colorido diferente y más vivo a nuestras impresiones de los gobernantes saítas y los hombres de la primera dominación persa. La observación del historiador de los modos y costumbres del pueblo se complementa con cuentos que Herodoto escuchó a sus guías. En contraste con los antiguos registros, encontramos a su mente inquiridora buscando una explicación racional al origen de las cosas y la conducta del hombre.



414. Sacerdote de Amón. Estatua de diorita arcaísta. XXX dinastía. *Museo de Brooklyn.*

En el último cuarto del siglo IV, no mucho después de la expedición de Alejandro a Egipto en 332 a.C., se erigió un extraordinario monumento funerario en el cementerio de Hermópolis, la capital del antiguo nomos de la Liebre[65]. Petosiris, el sumo sacerdote de Thot, lo construyó al borde del desierto occidental, frente a las tumbas excavadas en la



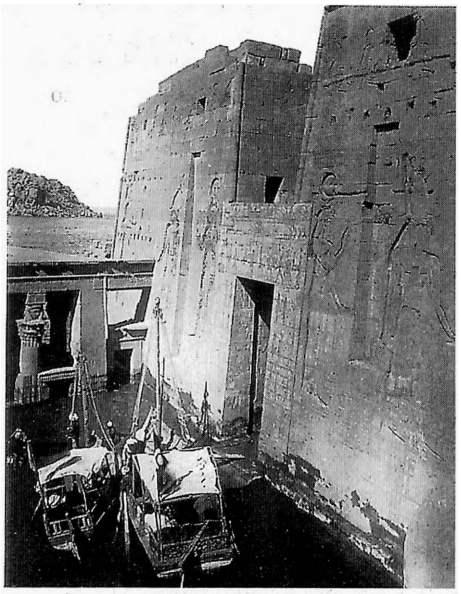
415. Hermópolis, tumba de Petosiris, escena agrícola, *c.* 325 a.C.

roca del Reino Medio en los arrecifes orientales. Tenía la forma de un pequeño templo con un porche sostenido por columnas con capiteles vegetales compuestos, como los que se habían desarrollado en la XXX dinastía[66]. Las mamparas bajas que conectaban estas columnas y los muros del porche y de la capilla de detrás presentan una serie de relieves pintados bien conservados[67]. Los textos mortuorios se ilustran de un modo convencional, pero aparece una mezcla inconfundible de métodos de representación griegos y egipcios en las largas filas de portadores de ofrendas y en las escenas de la vida cotidiana. Los hombres que cosechan grano [415] parecen más griegos que egipcios, con su piel clara y túnicas azul y amarillo pálido. Las arrugas de los rostros y los músculos de las extremidades se indican bastante toscamente mediante líneas rojas pintadas sobre el color de la carne más claro. Al hombre de detrás del montón de gavillas se le muestra en visión frontal, mientras que el niñito está elaborado de forma más convincente en visión de tres cuartos. El escultor ha intentado otorgar volumen a las prendas, pero como conserva muchas de sus antiguas convenciones, los pliegues de la túnica quedan apelotonados. Aunque obtiene cierto efecto de profundidad, ha perdido la antigua seguridad en el contorno. De forma similar, los jeroglíficos se han vuelto desmañados e indescifrables. La combinación de colores ha cambiado por completo y se parece mucho a la que conocemos de las obras helénicas del siglo IV. Quizás originalmente tuviera una tonalidad más brillante y fuerte. No es fácil determinar el color original del fondo, que ahora es de un matiz verduzco pálido que presta un efecto pastel a los azules y marrones descoloridos contrapuestos a él. Sin embargo, el colorido claro de la piel de los hombres debe de haber otorgado un aspecto nuevo al conjunto, que hemos visto anticipado en las pinturas saítas del oasis de Bahrieh[68]. En las escenas de taller, los metalarios están realizando diversos modelos de ritón animal[69] como se habían desarrollado en la Persia aqueménida[70], pero que también habían sido del gusto de los talleres griegos.

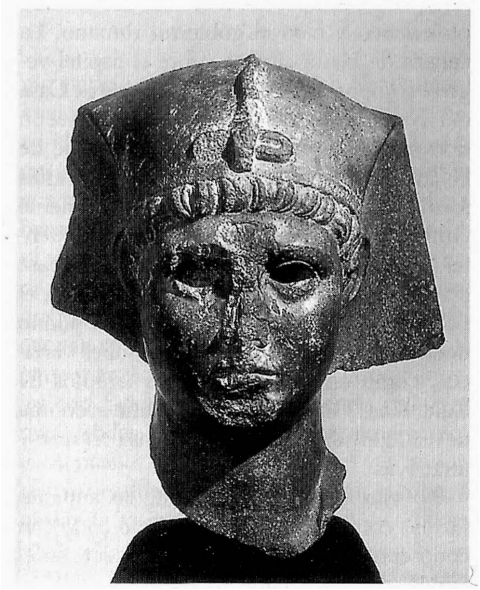
En el siglo III d.C., detrás de la tumba de Petosiris creció[71] un notable cementerio de casas tumba para los miembros acaudalados de la comunidad griega de Hermópolis. Su arquitectura y decoración era fundamentalmente helénica, pero con una adaptación a las prácticas funerarias egipcias. Entre las pinturas de tradición puramente griega se mezclaban otras del antiguo estilo faraónico. Éstas son poco más que una parodia del arte egipcio anterior, como las toscas figuras de dioses y símbolos religiosos que aparecen en las ropas de las momias del siglo I al IV d.C. junto con retratos pintados grecorromanos[72]. De hecho, se alcanzó un estadio crucial en la tumba de Petosiris, donde un grupo de hábiles artesanos realizaron un intento serio de abordar un nuevo punto de vista y fracasaron. Es significativo que lo hicieran en el antiguo medio del relieve pintado, mientras reproducían para los muertos conocidas ocupaciones agrícolas que en buena medida continúan siendo las mismas hoy en los campos que se extendían al este del porche columnado de Petosiris. El planteamiento helénico se oponía demasiado diametralmente al antiguo punto de vista para que pudiera darse alguna fusión. Una ilustración lo demuestra mejor que cualquier descripción de la situación histórica. Una cabeza ptolemaica temprana de la Art Gallery de la Universidad de Yale [416] presenta rasgos helenísticos forzados en una posición rígidamente frontal. El tocado egipcio injertado en el retrato imperial no disfraza los rizos griegos que se escapan por debajo. El egipcio se mantuvo tenazmente en su camino durante unos cuantos siglos más, pero en la atmósfera diferente del periodo ptolemaico las fuerzas vitales se originaron en el mundo helénico y el romano, y no en la declinante civilización de Egipto. Todavía se iba a hacer una

contribución a la escultura de retrato, y los mismos impulsos naturalistas puede que hayan aportado algo a los paneles pintados del Fayum y a las cabezas que aparecen sobre los sudarios de lienzo de las momias.

Sin embargo, éstas están en la tradición directa de la pintura griega, y uno de sus valores radica en que pueden proporcionar un indicio de la apariencia de los originales helenísticos perdidos, a la vez que constituyen una adición bien recibida al cuerpo de la pintura de retrato romana, a la que estaban estrechamente aliadas. Los ptolomeos y los romanos erigieron grandes edificios en estilo faraónico, pero la mayor parte de Egipto se convirtió en una zona provinciana atrasada, mientras que Alejandría asumía la posición con significado cultural en el mundo mediterráneo[73]. En general, los artistas alejandrinos hicieron poco más que un uso entretenido de motivos egipcios mal entendidos, de forma muy parecida a como dichos elementos egipcios entraron en el esquema decorativo de moda de la Roma imperial o a como fueron revividos en la Francia napoleónica.



417. Filé, templo de Isis, segundo pilono. Ptolemaico.



416. Rey helenístico. Cabeza de estatua. Ptolemaico-romano. *Universidad de Yale, Peabody Museum.*

De los imponentes monumentos del periodo ptolemaico-romano, ninguno ha atrapado más la atención que los edificios del templo de Isis que una vez se alzaron pintorescamente sobre las palmeras en la pequeña isla de Filé, en la Primera Catarata. El culto a los antiguos dioses continuó hasta que los templos paganos fueron clausurados por Justiniano en 543 d.C. Muchos de nosotros no hemos visto más que el remate de un pilono que se alza sobre la extensión de agua que los cubre durante la mayor parte del año tras la presa de Asuán. Unas antiguas fotografías muestran el patio inundado [417] frente al segundo pilono del templo de Isis. Los edificios fueron completados en su mayoría en el siglo III a.C. bajo Ptolomeo II y III, pero la

418. Naga, templo del León y quiosco B. Siglo I a.C.

419. Naga, templo del León, pilono, reina meroítica. Siglo I a.C.

obra de decoración de relieves continuó durante largo tiempo, hasta el final del periodo ptolemaico y bajo el gobierno romano. La cabeza de Hator situada sobre el capitel vegetal compuesto de la columnata de la Casa del Nacimiento a la izquierda continúa un tipo que se había utilizado en el porche de Nectanebo I. Excelentes ejemplos de estas formas vegetales esculpidas vigorosamente también se utilizan en la columnata occidental que fue terminada en el siglo I d.C. (véase arriba, ilustraciones 312 y 405) y conecta el porche de Nectanebo con el primer pilono del templo de Isis. Las combinaciones variadas, como en los casos de los templos de Edfú, Kom Ombo y Esna, constituyeron una de las contribuciones tardías más frescas y atractivas.

No sólo fue en Egipto donde las antiguas formas continuaron sobreviviendo codo con codo con las nuevas. En el lejano sur, en el Sudán, un desmañado quiosco en estilo romano de apariencia provinciana se sigue manteniendo en pie en Naga, frente al tem-

420. Meroe, cementerio real. Siglo III a.C.-siglo IV d.C.

plo egipcio que el rey meroítico Natakamani erigió allí. Fue poco después de que Petronio, en el reinado de Augusto, en el año 23 a.C., encabezara una fuerza invasora hasta la antigua capital cusita de Napata. La sede del gobierno se había trasladado de Napata hacia el sur a Meroe al final del siglo VI, y la nueva capital es mencionada por Herodoto a mediados del siglo V a.C. La atención a los reyes etíopes se había dirigido al desarrollo de la parte meridional de su país y los lazos culturales con Egipto se fueron haciendo cada vez más débiles, estimulados principalmente por los contactos con los comerciantes y la importación ocasional de artesanos o un escriba, o quizás la visita de unos cuantos sacerdotes. Aún quedaba algo del antiguo espíritu, como en el caso de la figura de la reina gorda de Natakamani, que domina un grupo de prisioneros en la parte derecha del pilono del templo del León en Naga [418, 419]. En vista de su llamativo volumen, no es sorprendente que los soldados de Petronio llevaran a Roma relatos de dichas damas reales. En el cementerio real de Meroe, los reyes siguieron construyendo pirámides [420] hasta el siglo IV d.C. Las formas tradicionales habían resultado excepcionalmente duraderas. Persistieron algo más, penetrando incluso en el sistema iconográfico del arte copto[7-1]. Sin embargo, el cristianismo resultó aún más poderoso que el espíritu helenístico para alterar la antigua civilización.

ABREVIATURAS

ÄAbh	*Ägyptologische Abhandlungen*
ÄAT	*Ägypten und Altes Testament*
AJA	*American Jounal of Archaeology*
AJSL	*American Journal of Semitic Languages and Literatures*
Annales	*Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*
AV	*Archäologische Veröffentlichungen DAIAK*
BÄBA	*Beiträge zur Ägyptischen Bauforschung und Alter-tumskunde*
BASOR	*Bulletin of the American Schools of Oriental Research*
BES	*Bulletin of the Egyptological Seminar*
BIFAO	*Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire*
BIOr	*Bibliotheca Orientalis*
BMFA	*Museum of Fine Arts Bulletin/Boston Museum Bulletin*
BMA	*Brooklyn Museum Annual*
BMMA	*Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*
Breasted, *Ancient Records*	J. H. Breasted, *Ancient Records of Egypt,* 5 vols., Chicago, 1906-1907
BSFE	*Bulletin de la Société française d'Égyptologie*
Bull. Inst. Égypte	*Bulletin de l'Institut d'Égypte*
CdE	*Chronique d'Égypte*
CNI	Carsten Niebuhr Institut
CRIPL	*Cahiers de Recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille*
DAIAK	*Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Kairo*
DE	*Discussions in Egyptology*
Emery, *Great Tombs*	W. B. Emery, *Great Tombs of the First Dynasty,* 3 vols., El Cairo, 1949, y Londres, 1954, 1958
Frankfort, *Ancient Orient*	Henri Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient,* 4.ª ed., Harmondsworth, 1970
GM	*Göttinger Miszellen: Beiträge zur ägyptologischen Diskussion*
HÄB	*Hildesheimer Ägyptologische Beiträge*
HÄS	*Hamburger Agyptologische Studien*
Helck y Otto, *Lexikon*	Wolfgang Helck y E. Otto (eds.), *Lexikon der Ägyptologie,* 7 vols., Wiesbaden, 1972-1992
IFAOC, B d'É	*Institut français d'archéologie orientale du Caire, Bibliothèque d'Étude*
JAOS	*Journal of the American Oriental Society*
JARCE	*Journal of the American Research Center in Egypt*
JEA	*Journal of Egyptian Archaeology*
JNES	*Journal of Near Eastern Studies*
JSSEA	*Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*
MÄS	*Münchner Ägyptologische Studien*
MÄU	*Münchner Ägyptologische Untersuchungen*
MDAIK	*Mitteilungen der Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo*
Mitt. Deutsch. Orient-Gesell.	*Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft*
MjbK	*Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*

MMJ	*Metropolitan Museum Journal*
MMS	*Metropolitan Museum Studies*
Mon. Piot	*Foundation Eugène Piot, Monuments et Mémoires*
NARCE	*Newsletter, American Research Center in Egypt*
OLA	*Orientalia Louvaniensa Analecta*
OLZ	*Orientalistische Literaturzeitung*
Porter-Moss, *Bibliography*	B. Porter y R. L. B. Moss, *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings* (véase bibliografía)
RdE	*Revue d'Égyptologie*
Reisner, *Tomb Development*	G. A. Reisner, *The Development of the Egyptian Tomb,* Cambridge, Mass., 1936
Ricke, *Bemerkungen*	Herbert Ricke, *Bemerkungen zur ägyptischen Baukunst des alten Reichs,* 2 vols., Zúrich, 1944, y El Cairo, 1950
SAGA	*Studien zur Archäologie und Geschichte Altägyptens*
SAK	*Studien zur altägyptischen Kultur*
Smith, *Interconnections*	William Stevenson Smith, *Interconnections in the Ancient Near East,* New Haven, 1965
Smith, *Sculpture and Painting*	William Stevenson Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom,* 2.ª ed., Boston, 1949
Vandersleyen, *PKG*	Claude Vandersleyen (ed.), *Das alte Ägypten (Propyläen Kunstgeschichte,* 15), Berlín, 1975
Vandier, *Manuel*	J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne,* 6 vols., París, 1952-1978
Wreszinski, *Atlas*	W. Wreszinski, *Atlas zur altägyptischen Kulturgeschichte,* 3 vols., Leipzig, 1923, 1935, 1936
WZKM	*Wiener Zeitschrift Für die Kunde des Morgenlandes*
ZÄS	*Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde*

NOTAS

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN

1. En este punto debe remitirse al lector a las consideraciones teóricas más importantes sobre el arte egipcio. No nos volveremos a ocupar de estos temas más que de forma indirecta. Véase Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian Art,* 4.ª ed., ed. Emma Brunner-Traut, trad. con adiciones J. R. Baines, Oxford, 1974; Emma Brunner-Traut, «Aspektive», en W. Helck y E. Otto (eds.), *Lexikon der Ägyptologie,* I, Wiesbaden, 1973, páginas 474-488, y «Epilogue: aspective», en Schäfer, *Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East,* Londres, 1951, págs. 15-141; Erik Iversen, *Canon and Proportion in Egyptian Art,* 2.ª ed. con Yoshiaki Shibata, Warminster, 1975; Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* Berkeley, 1974, págs. 112-116; Maurice Pirenne, *Optics, Paintings, and Photography,* Cambridge, 1970, págs. 175-180; Robert L. Scranton, *Aesthetic Aspects of Ancient Art,* Chicago, 1966; William Kelly Simpson, «Aspects of Egyptian Art: function and aesthetic», en Denise Schmandt-Besserat (ed.), *Inmortal Egypt,* Malibú, 1978, págs. 19-25; Herbert Senk, «Gestalt und Geschichte der altägyptischen Kunst», *OLZ,* Stuttgart, 1957, y «Ägyptische Kunstgeschichte: zur Problematik ihrer Erforschung», *OLZ,* 58 (1963), págs. 5-13; E. H. Gombrich, *Art and Illusion,* Londres, 1960, págs. 120-125; Jan Assmann, «Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture», en Peter Der Manuelian, *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 55-81; Lise Manniche, *L'art égyptien,* trad. de un texto inglés sin publicar por T. Préaud, París, 1994; Gay Robins, *The Art of Ancient Egypt,* Londres, 1997.

2. Como señalaron los mismos griegos: Platón, *Leyes,* II, 655-657, e Isócrates, *Busiris,* 16-17. Véase Whitney M. Davis, «Plato on Egyptian Art», *JEA,* 65 (1979), págs. 121-127.

3. H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient,* 4.ª ed., Pelican History of Art, Harmondsworth, 1970, ilustraciones 88 y 89.

4. *Ibíd.,* ilustración 142.

5. Sir Arthur Evans, *The Palace of Minos,* I, Londres, 1921, pág. 529, figura 385.

6. Frankfort, *Ancient Orient,* ilustraciones 152 y 153.

7. Los estudios recientes sobre el cambio climático en tiempos antiguos señalan la estrecha relación existente entre la estabilidad del entorno y la del orden social e ideológico. Barbara Bell, «The First Dark Age in Egypt», *AJA,* 75 (1971), 1-26, yuxtapone acertadamente los textos egipcios importantes y los análisis científicos modernos. Consúltense también Karl W. Butzer, *Early Hydraulic Civilization in Egypt,* Chicago, 1976, «Perspectives on Irrigation Civilization in Pharaonic Egypt», en Denise Schmandt-Besserat (ed.), *Immortal Egypt,* págs. 13-18; y Wolfgang Schenkel, *Die Bewässerungsrevolution im alten Ägypten,* Mainz, 1978, para un estudio de las bases del sistema económico y político egipcio; y Erika Endesfelder, «Zur Frage der Bewässerung im pharaonischen Ägypten», *ZÄS,* 106 (1979), págs. 37-51.

8. La relación existente entre el arte egipcio y la escritura jeroglífica se explora en Henry G. Fisher, «L'orientation des textes», en *Textes et languages de l'Égypte pharaonique,* I, El Cairo, 1973, págs. 21-23, y *The Orientation of Hieroglyphs,* parte 1, *Reversals,* Nueva York, 1977. Incluso una estatua sirvió como «determinativo» jeroglífico para el nombre inscrito del sujeto: véanse comentarios y más referencias en Henry G. Fischer, «Redundant Determinatives in the Old Kingdom», *MMJ,* 8 (1973), páginas 7-25, y Richard Fazzini, *Images for Eternity: Egyptian art from Berkeley and Brooklyn,* Brooklyn, 1975, pág. xxiii. Sobre el uso de la narrativa, véase G. A. Gaballa, *Narrative in Egyptian Art,* Mainz, 1976; Helene J. Kantor, «Narrative in Egyptian Art», *AJA,* 61 (1957), págs. 44-54.

9. Cyril Aldred, «Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Egypt», *MMJ,* 3 (1970), págs. 27-50.

10. Se ha utilizado la forma griega Tutmosis en vez del egipcio Djehuty-mes (Thot ha nacido), aunque se encontrará un nombre privado que también incluye el del dios al que los griegos llamaron Thot como Djehuty-hetep (Thot es benigno). Por otra parte, el mismo sonido inicial del nombre se representa por otra letra en los nombres de los reyes Zer y Zoser. El escritor es consciente de estas incoherencias, pero ha tratado de presentar las formas de los nombres usadas frecuentemente que puedan reconocerse con facilidad. Asimismo se han empleado los nombres reales clásicos Menes, Keops, Kefrén y Micerinos. La ausencia de vocales y la falta de un acuerdo general respecto a su uso en una lengua en la que la vocalización es incierta ha hecho imposible la uniformidad. Se remite al lector a la admirable exposición sobre la transcripción de los nombres propios egipcios de sir Alan Gardiner, *Egyptian Grammar,* 3.ª ed., Londres, 1950, pág. 434.

11. Véase H. Frankfort, *Kingship and the Gods,* Chicago, 1948; *Ancient Egyptian Religion,* Nueva York, 1948; J. Vandier, *La religion égyptienne,* 2.ª ed., París, 1949. Entre muchas publicaciones y exposiciones recientes sobre la literatura religiosa egipcia, véanse R. O. Faulker, *The Ancient Egyptian Pyramid Texts,* 2 vols., Oxford, 1969, y *The Ancient Egyptian Coffin Texts,* 3 vols., Warminster, 1973, 1977, 1978; Erik Hornung, *Ägyptische Unterweltsbücher,* Zúrich y Múnich, 1972; Thomas G. Allen, *The Book of the Dead,* Chicago, 1974; y S. Morenz, *Egyptian Religion,* trad. Ann E. Keep, Londres, 1973; Stephen Quirke, *Ancient Egyptian Religion,* Londres, 1992. James P. Allen, *Genesis in Egypt: The Philosophy of Ancient Egyptian Creation Accounts,* Yale Egyptological Studies 2, New Haven, 1988.

PRIMERA PARTE: LOS PERIODOS PREHISTÓRICO Y PROTODINÁSTICO

CAPÍTULO 2: EGIPTO PREDINÁSTICO (4000-3200 A.C.)

1. O. H. Myers, «Abka Re-excavated», *Kush,* 6 (1958), páginas 131-141, y «Abka Again», *Kush,* 8 (1960), págs. 174-181, obtuvieron fechas de radiocarbón para varias capas arqueológicas que pueden asociarse con dibujos.

2. Entre muchas publicaciones, véanse R. Engelmayer, *Die Felsgravierung im Distrikt Sayala-Nubien,* 1: *Die Schiffsdartellungen (Österreichische Akad. der Wiss., Phil.-Hist. Kl., Denkschriften,* 90), Viena, 1965; Walter F. E. Resch, *Die Felsbilder Nubiens,* Graz, 1967; M. Almagro Basch y M. Almagro Gorbea, *Estudios de arte rupestre nubio,* 1 *(Memorias de la Misión arqueológica española en Egipto,* 10), Madrid, 1968; Pontus Hellström, con la colaboración de H. Langballe, *The Rock Drawings (Scandinavian Joint Expedition to Sudanese Nubia,* 1), Odense, 1970; Pavel Cervícek, *Felsbilder des Nord-Etbai, Oberägyptens, und Unternubiens: Ergebnisse der VIII. D.I.A.F.E nach Ägypten 1926,* Wiesbaden, 1974. Para la cronología, véanse W. M. Davis, «Toward a Dating of Nile Valley Prehistoric Rock-Drawings», *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities,* 8 (1977), págs. 23-34; «Dating Prehistoric Upper Egyptian and Nubian Rock-Drawings», *Current Anthropology,* 19 (1978), págs. 216 y 217; «Sources for the Study of Rock Art in the Nile Valley», *GM,* 32 (1979), págs. 59-74.

3. Para la cultura-historia del periodo prehistórico en Egipto, véanse Bruce G. Trigger, «The Rise of Civilization in Egypt», *The Cambridge African History,* 1 (1982), págs. 478-547, y *Beyond History: the Methods of Prehistoric Egypt,* ed. rev., I, Oxford, 1955, y II, Oxford, 1960; William C. Hayes, *Most Ancient Egypt,* Chicago, 1965; Karl W. Butzer, *Die Naturlandchaft Ägyptens während der Vorgeschichte und der Dynastischen Zeit (Abh. der Akad. der Wiss. und der Lit. (Mainz), Math.-Naturw. Kl.,* I, Wiesbaden, 1959, y *Early Hydraulic Civilization in Egypt,* Chicago, 1976; Wofgang Schenkel, *Die Bewässerungsrevolution im alten Ägypten.* Los principales documentos del arte predinástico están reunidos con bibliografías en R. T. Ridley, *The Unification of Egypt: a study of the major knife-handles, palettes, and maceheads,* Deception Bay, Australia, 1973; Henri Asselberghs, *Chaos en Beheersing: Documents uit Aeneolithisch Egypte (Documenta et Monumenta Orientis Antiqui,* 8), Leiden, 1961, proporciona una investigación completa. Véanse también ilustraciones seleccionadas con comentarios en Helene J. Kantor, «Ägypten», en M. J. Mellink y Jan Filip (eds.), «Frühe Stufen der Kunst» *(Propyläen Kunstgeschichte,* 13), Berlín, 1974, págs. 227-256, y Barry J. Kemp, «Architektur der Frühzeit», en Vandersleyen, *PKG,* págs. 99-112.

4. Helene J. Kantor, «The Final Phase of Predynastic Culture: Gerzean or Semainian (?)», *JNES,* 3 (1944), pág. 110. Se evitó el problema mediante los términos Nagada I y II, derivados del sitio donde se reconoció por primera vez la sucesión del material y se aplicó al gerzeense y amraciense. Asimismo, sobre la cronología predinástica, véanse Werner Kaiser, «Stand und Probleme der ägyptischen Vorgeschichtsforschung», *ZÄS,* 81 (1956), págs. 87-109, y «Zur inneren Chronologie der Naqadakultur», *Archaeologia Geographica,* 6 (1957), págs. 69-77; A. J. Arkell y Peter J. Ucko, «Review of Predynastic Development in the Nile Valley», *Current Anthropology,* 6 (1965), págs. 145-166; H. J. Kantor, «Egypt», en R. W. Ehrich (ed.), *Chronologies in Old World Archaeology,* 3.ª ed., Chicago, 1992, vol. 1, págs. 3-21, vol. 2, páginas 2-45 (con mapas). W. C. Hayes, *Most Ancient Egypt,* Chicago, 1965, y «The Chronology of Egypt to the End of the Twentieth Dynasty», en I. E. S. Edwards, C. J. Gadd y N. G. L. Hammond (eds.), *The Cambridge Ancient History,* 3.ª ed., I, parte I, Cambridge, 1970, págs. 174-176; Elise J. Baumgartel, «Predynastic Egypt», *ibid.,* págs. 463-497.

5. W. C. Hayes, *The Scepter of Egypt,* I, Nueva York, 1953, pág. 27.

6. B. V. Bothmer, *BMFA,* 46 (1948), pág. 64.

7. G. A. Reisner, *The Development of the Egyptian Tomb,* Cambridge, Mass., 1936, pág. 378, fig. 188, y Richard Fazzini, *Images for Eternity: Egyptian Art in Berkeley and Brooklyn,* Brooklyn, 1975, pág. 14, núm. 10.

8. W. S. Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom,* 2.ª ed., Boston, 1940, pág. 7; Günter Dreyer, «Die Datierung der Min-Statuen aus Koptos», en Rainer Stadelmann y Houring Sourouzian, *Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991,* DAIAK Sonderschrift 28, Mainz am Rhein, 1995, págs. 49-56. Bruce Williams, «Narmer and the Coptos Colossi», *JARCE,* 25, págs. 35-59, 1988. Véase también nota 26.

9. George Steindorff, *Catalogue of the Egyptian Sculpture in the Walters Art Gallery,* Baltimore, 1946, pág. 19, lámina 1.

10. W. M. F. Petrie, ed. M. A. Murray y H. F. Petrie, *Ceremonial State Palettes (Publications of the British School of Egyptian Archaeology,* 66A, Londres, 1953.

11. Por ejemplo, la pequeña figura sedente de un enano o un niño, Zaki Saad, *Royal Excavations at Helwan,* suplemento 14, *Annales* (1951), lámina 43. Para este material primitivo en general, véanse J. Vandier, *Manuel d'archéologie égyptienne,* I, París, 1952, págs. 527, 533, 957; Smith, *op. cit.,* págs. 1, 110; Jean Capart, *Primitive Art in Egypt,* Londres, 1905.

12. Kantor, «The Final Phase of Predynastic Culture», página 111, Bruton, en *Studies Presented to F. Ll. Griffith,* Londres, 1932, pág. 272; Michael A. Hoffman, «A Rectangular Amratian House from Hierakonpolis», *JNES,* 39 (1980), págs. 119-137; «City of the Hawk-Seat of Egypt's Ancient Civilization», *Expedition,* 18 (1976), págs. 32-41; Walter Fairservis, «Preliminary Report on the First Two Seasons at Hierakonpolis», *JARCE,* 9 (1972), págs. 7-68; Michael A. Hoffman, *Egypt before the Pharaohs,* Nueva York, 1979.

13. W. M. F. Petrie, *Abydos I,* Londres, 1903, lámina 50(23).

14. J. E. Quibell y F. W. Green, *Hierakonpolis II,* Londres, 1902, pág. 21, láminas 75-79. Las fotografías y los dibujos de las pinturas murales publicados deben compararse cuidadosamente con las descripciones de Barry J. Kemp, «Photographs of the Decorated Tomb at Hierakonpolis», *JEA,* 59 (1973), págs. 36-43. Los objetos de la tumba decorada son típicos del periodo gerzeense tardío: H. C. Case y J. C. Payne, «Tomb 100: the Decorated Tomb at Hierakonpolis Confirmed», *JEA,* 59 (1973), páginas 31-35. Posiblemente, la tumba formaba parte de un cementerio real dinástico temprano o protodinástico, como sugiere Werner Kaiser, «Zur vorgeschichtlichen Bedeutung von Hierakonpolis», *MDAIK,* 16 (1958), págs. 189-191.

15. Capart, *op. cit.*, figuras 171 y 172; Asselberghs, *Chaos en Beheersing*, láminas 70 y 71; también Petrie, *Ceremonial Slate Palettes*, lámina F (15 y 16). Cfr. Capart, *op. cit.*, figuras 169-185, para el grupo de paletas, y 186-189, para las dos cabezas de maza de Hieracómpolis: también Quibell, *Hierakonpolis I*, Londres, 1900, lámina 16a, y Barbara Adams, *Ancient Hierakonpolis*, Warminster, 1976, págs. 3 y 4, núm. 2, para una tercera cabeza de maza.

16. A este respecto, una obra importante es la denominada «paleta de la caza del león» (Asselberghs, *Chaos en Beheersing*, láminas 65-67), en la que algunas figuras aparecen desperdigadas mientras que otras están dispuestas de forma más estricta en filas, si bien no aparecen líneas de base o registro (nótese la aparición de una breve línea de base en la pintura de la tumba decorada). Véase W. M. Davis, «The Origins of Register Composition in Predynastic Egyptian Art», *JAOS*, 96 (1976), págs. 404-418.

17. Erik Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian Art*, 2.ª ed., págs. 60-66, y Klaus-Heinrich Meyer, «Kanon, Komposition, und "Metrik" der Narmerpalette», *SAK*, 1 (1974), páginas 274-265, han demostrado, parece que con éxito, que el canon de proporciones que aparece en el arte egipcio «clásico» posterior ya se encuentra plenamente desarrollado en la paleta de Narmer.

18. Véanse las referencias de las notas 3 y 10; Orly Goldwasser, «The Narmer Palette and the Triumph of Metaphor», *Lingua Aegyptia*, 2 (1992), págs. 67-97. Con una extensa bibliografía, Alan R. Schulman, «Narmer and the Unification: a Revisionist View», *Bulletin of the Egyptological Seminar*, 11, 1991-1992, págs. 79-105. Contempla las escenas de la paleta de Narmer como la representación tradicional de la escena de conquista, un hecho que podía haber sido muy anterior a Narmer. Con abundantes ilustraciones de material relacionado, Bruce G. Trigger, «The Narmer Palette in Cross-Cultural Perspective», en M. Görg y E. Pusch (eds.), *Festschrift Elmar Edel*, Bamberg, págs. 409-441.

19. Capart, *op. cit.*, figuras 176 y 182, que son la otra cara de nuestra ilustración 11.

20. E. Ayrton, C. Currelly, A. Weigall, *Abydos III*, Londres, 1904, láminas vi, vii.

21. Reisner, *Tomb Development*, 271, figura 166.

22. Véase particularmente H. Frankfort, *AJSL*, 58 (1941), pág. 329, donde se sostiene vigorosamente la influencia mesopotámica sobre la arquitectura en ladrillo egipcia. Un punto importante que debe señalarse es que la fachada con entrantes y salientes aparece en Egipto no sólo en la arquitectura funeraria, sino también en la edificación secular, como por ejemplo en una estructura que se ha interpretado como un palacio. Véase Kent R. Weeks, «Preliminary Report on the First Two Seasons at Hierakonpolis, part 2, The Early Dynastic Palace», *JARCE*, 9 (1971), págs. 32, 33. Hay quienes discuten los paralelos con la Mesopotamia protoliteraria a este respecto. Véanse sobre todo Herbert Ricke, *Bemerkungen zur ägyptischen Baukunst des Alten Reichs*, I, Zúrich, 1944, pág. 46, y II, El Cairo, 1950, pág. 20, nota 27; W. Helck, *Die Beziehungen Ägyptens zu Vorderasien im 3. und 2. Jahrtausend v. Chr. (Ägyptologische Abhandlungen, 5)*, 2.ª ed., Wiesbaden, 1971, págs. 6-9. Helene J. Kantor, en *Chronologies in Old World Archaeology*, Chicago, 1965, págs. 13-15, E. J. Baumgartel, *op. cit.*, nota 3, páginas 11, 139, y W. A. Ward, «Relations between Egypt and Mesopotamia from Prehistoric Times to the End of the Middle Kingdom», *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 4 (1964), págs. 19-27, destaca la concepción común y las analogías en el diseño. Ward concluye afirmando con Frankfort que la fachada con nichos es un rasgo mesopotámico y no un desarrollo egipcio autóctono.

23. Aunque hasta ahora no se ha dado una explicación muy satisfactoria de por qué las esteras sujetas a los postes de madera deben asociarse con los elementos remetidos de un muro de ladrillo egipcio, la imitación pintada de dichas esteras en las estrechas superficies de los nichos de ladrillo es en apariencia tan antigua como el uso de la construcción en ladrillo. Frankfort lo dudaba hasta descubrir los diseños pintados de la I dinastía en Saqqara que se asemejan a los del ejemplo mejor conservado de las tumbas de la III dinastía de Hesy-ra; W. B. Emerry, *Great Tombs of the First Dynasty*, III, Londres, 1958, láminas 6-8. Motivos de estera similares cubrían la pared llana de una capilla en una pequeña tumba subsidiaria de las de la I dinastía; W. B. Emery, *Great Tombs of the First Dynasty*, I, El Cairo, 1949, lámina 50.

24. Los elementos de un edificio mostrados sobre un sello mesopotámico reproducido con frecuencia (Frankfort, *Ancient Orient*, ilustración 27) se combinan de un modo diferente al de los ejemplos del panelado egipcio con el que se han comparado (véase, por ejemplo, Emery, *Annales*, 45 [1947], pág. 147). El sello no representa tan claramente una construcción con nichos en ladrillo como lo hace la «fachada de palacio» del marco que contiene el nombre de Horus *(serej)* del rey egipcio que tiene la misma forma que el panelado de las tumbas de ladrillo de la I dinastía. Las plantas emparejadas del sello sugieren haces de flores de papiro. Puesto que el papiro se acepta como típico de Egipto, ello ha obligado a la explicación de que el egipcio adoptó una forma vegetal mesopotámica que alteró en el papiro en su diseño. Parecería más probable que la semejanza sea fortuita. El valor del sello como prueba lo ha puesto en entredicho Herbert Ricke, quien duda de la transmisión de formas arquitectónicas de Mesopotamia a Egipto *(Bemerkungen*, II, pág. 20, nota 27).

25. Frankfort, *Ancient Orient*, ilustraciones 24-29.

26. Existe una literatura considerable sobre este importante tema. Véanse particularmente Henri Frankfort, *Studies in Early Pottery of the Near East*, 1, Londres, 1924, págs. 93-142, y *The Birth of Civilization in the Ancient Near East*, Nueva York, 1953, apéndice; H. J. Kantor, «The Early Relations of Egypt with Asia», *JNES*, I (1942), págs. 174-213, y «Further Evidence for Early Mesopotamian Relations with Egypt», *JNES*, II (1952), págs. 239-250; A. Scharff, «Neues zur Frage der ältesten ägyptisch-babylonischen Kulturbeziehungen», *ZAS*, 71 (1935), págs. 225-236, William A. Ward, «Egypt and the East Mediterranean from Predynastic Times to the End of the Old Kingdom», *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, 6 (1963), sobre todo págs. 2-19; R. M. Boechmer, «Das Rollsiegel im prädynastichen Ägypten», *Archäologischer Anzeiger* (1974), Heft 4, págs. 495-514. Estudios recientes han destacado la posibilidad de que las influencias asiáticas occidentales provengan del Elam (Irán) en lugar de Sumer (Mesopotamia). Véase

R. M. Boechmer, «Orientalische Einflüsse auf verzierten Messergriffen aus dem prädynastischen Ägypten», *Archäologische Mitteilungen aus Iran,* 7 (1974), págs. 15-40. Las influencias pueden haberse estimulado por el comercio de cobre y lapislázuli. H. S. Smith, «The Making of Egypt: A review of the influence of Susa and Sumer on Upper Egypt and Lower Nubia in the 4th millennium B.C.», en R. Friedman y B. Adam (eds.), *The Followers of Horus: Studies dedicated to Michael Allen Hoffman,* Egyptian Studies Association núm. 2, Oxbow Monograph 20, Oxford, 1992, págs. 235-246. También deben señalarse los hallazgos del cementerio nubio grupo A de Qustul (predinástico tardío y I dinastía): Bruce Williams «A Lost Kingdom in Nubia at the Dawn of History», *The Oriental Institute News and Notes,* núm. 37 (noviembre de 1977), págs. 1-4.

27. Para los paralelos de la cerámica con Palestina, véase Helene J. Kantor en R. W. Ehrich (ed.), *Chronologies in Old World Archaeology,* págs. 15 y 16; Ruth Amiran, «The Egyptian Alabaster Vessels from Ai», *Israel Exploration Journal,* 20 (1970), págs. 170-179, y «An Egyptian First Dynasty Jar», *Israel Museum News,* 4 (1970), págs. 89-94. El descubrimiento en Tell Gath de una incisión en cerámica del serej del rey Narmer ha suscitado una discusión considerable. Véase S. Yeivin, «Early Contacts between Canaan and Egypt», *Israel Exploration Journal,* 10 (1960), págs. 193-203, «Further Evidence of Narmer at Gat», *Oriens Antiquus,* 2 (1963), págs. 205-213, y «The Ceremonial Slate-palette of King Narmer», en *Studies in Egyptology and Linguistics in Honour of H. J. Polotsky,* Jerusalén, 1964, págs. 22-24. William A. Ward, «The Supposed Asiatic Campaigns of Narmer», *Mélanges de l'université Saint-Joseph, Beyrouth,* 45 (1969), págs. 203-221, y Ruth Amiran, «An Egyptian Jar Fragment with the Name of Narmer from Arad», *Israel Exploration Journal,* 24 (1974), págs. 4-13, adelanta argumentos convincentes en contra de considerar estos artefactos una prueba de un dominio egipcio sobre Canaan en esa época.

28. W. S. Smith en G. A. Reisner, *A History of the Giza Necropolis,* II, Cambridge, 1955, págs. 64, 73-77. Se ha encontrado un frasco sirio-palestino protodinástico en una tumba de la II dinastía de Helwan (Z. Saad, *Ceiling Stelae in Second Dynasty Tombs from the Excavations at Helwan,* El Cairo, 1957, suplemento de *Annales,* 21, lámina 34[3]).

CAPÍTULO 3: LA I Y II DINASTÍAS (3200-2780 A.C.)

1. Las fechas utilizadas a lo largo de este volumen siguen el cuadro cronológico de mi *Ancient Egypt as Represented in the Museum of Fine Arts,* Boston, 1960. En la introducción a ese cuadro, pág. 193, y de forma más completa en *JNES,* II (1952), páginas 113-123, se ha ofrecido una explicación de la datación utilizada para el periodo primitivo hasta el final del Reino Antiguo. He sugerido que si se cree necesario rebajar la fecha de 3200 a.C. para el comienzo de la I dinastía a efectos de la cronología relativa, debe prestarse atención a la extensión aparentemente excesiva de las dos primeras dinastías más que al acortamiento del Primer Periodo Intermedio. Quizás el compilador del papiro de Turín haya incluido en su cifra de 955 años desde el reinado de Menes hasta el de Aba en la VIII dinastía parte del tiempo anterior a Menes. El nombre de este último parece asociarse con el de Horus Aha en la placa de madera de la gran mastaba con reentrantes de su reina Neith-hetep en Nagada; véase W. B. Emery, *Hor-Aha,* El Cairo, 1939, págs. 4-7. Vandier, *Manuel,* I, pág. 828, recapitula los argumentos en favor de una identificación de Menes con Narmer, quien sin duda parece haber sido el predecesor de Aha. Es probable que la tradición posterior atribuyera a Menes los logros de estos dos primeros gobernantes de la I dinastía, así como algunas de las acciones de sus predecesores. Se han mantenido la cronología y fechas utilizadas en la primera edición de este libro, si bien ha habido muchos estudios en el intervalo, en general favorables a una reducción del comienzo de la I, XVIII y XIX dinastías. Para una interpretación reciente de los totales para comienzos del periodo dinástico y el Reino Antiguo en el Canon Real de Turín, véase Barta, en *MDAIK,* 35 (1979), págs. 11-14.

2. Karl W. Butzer, *Early Hydraulic Civilization in Egypt,* y «Perspectives on Irrigation Civilization in Pharaonic Egypt», en Denise Schmandt-Besserat (ed.), *Immortal Egypt,* Malibú, 1978, págs. 13-18; Wolfgang Schenkel, *Die Bewässerungsrevolution im alten Ägypten;* Barry J. Kemp, «The Early Development of Towns in Egypt», *Antiquity,* 51 (1977), págs. 185-200; Werner Kaiser, «Einige Bemerkungen zur ägyptischen Frühzeit, III: Die Reichseinigung», *ZÄS,* 91 (1964), págs. 86-125. Existe una literatura considerable e importante sobre el origen y el temprano desarrollo de la escritura en Egipto: Siegfried Schott, *Hieroglyphen: Untersuchung zum Ursprung der Schrift (Akad. der Wiss. und der Lit., Abh. der Geistes und Soz. Kl.,* 24), Mainz-Wiesbaden, 1950; Peter Kaplony, *Die Inschriften der ägyptischen Frühzeit (Ägyptologische Abhandlungen,* 15), Wiesbaden, 1966, y «Die Principien der Hieroglyphen», en *Frühe Schriftzeugnisse der Menschheit,* Gotinga, 1969, págs. 56-87; Henry G. Fisher, «Hieroglyphen», en Helck y Otto, *Lexikon,* 11, págs. 1189-1199; también H. G. Fischer, «The Origin of Egyptian Hieroglyphs», en Wayne Senner (ed.), *The Origins of Writing,* Norman, 1990, págs. 59-76; John Ray, «The Emergence of Writing in Egypt», *World Archaeology,* 17 (1986), págs. 307-316; Kathryn A. Bard, «Origins of Egyptian Writing», en Friedman y Adams (eds.), *The Followers of Horus,* Oxford, 1992, págs. 297-306; W. V. Davies, *Egyptian Hieroglyphs,* Berkeley y Londres, 1987.

3. Zaki Saad, *Royal Excavations at Helwan, Supplement to Annales,* 3 (1947), pág. 161; *idem,* 14 (1951).

4. J. E. Quibell, *Archaic Mastabas (Excavations at Saqqara,* VI), El Cairo, 1923, pág. 5, láminas v-viii.

5. W. B. Emery, *The Tomb of Hemaka,* El Cairo, 1938, pág. 6, lámina 5; Reisner, *Tomb Development,* pág. 122, donde llama la atención al uso temprano que se hace aquí del escoplo de cobre endurecido para desbastar la piedra caliza. El uso de la piedra labrada se encuentra en Saqqara en el marco de una puerta, Emery, *Great Tombs,* III, láminas 54-57; Vandersleyen, *PKG,* lámina 5a, y un rastrillo, Emery, *Great Tombs,* I, lámina 44, tanto en el reinado de Den como para el techado del pasadizo de una tumba menor en el último reinado de la I dinastía, *Great Tombs,* lámina 49. En la tumba de Emery de la reina Her-neith, un bloque de arquitrabe esculpido con una fila de leones recostados sostenía el techado de piedra en la subestructura. El robo de piedra puede ser responsable de la pérdida de otros rasgos como éste de los que nunca se habría pensado que existieran hace unos cuantos años: Emery, *Great Tombs,* III, lámina 96b.

6. Emery, *Great Tombs,* I, pág. 101, lámina 40, A y B.

7. Una gran jamba de una puerta procedente de Hieracómpolis se encuentra en El Cairo. Fragmentos menores de relieve alzado de granito se encontraron en Hieracómpolis y al otro lado del río en El Kab; J. E. Quibell y F. W. Green, *Hierakonpolis I,* Londres, 1900, lámina 2; R. Engelbach, «A Foundation Scene of the Second Dynasty», *JEA,* 20 (1934), lámina 24; Ambrose Lansing, «The Museum's Excavations at Hierakonpolis», *BMMA,* parte 2 (noviembre de 1935), 44, figura II; Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 131.

8. Véase Vandier, *Manuel,* I, pág. 724, para esta y otras estelas reales con el borde superior redondeado de la I dinastía. Una lista de las estelas reales de Abidos la proporciona H. G. Fischer en *Artibus Asiae,* 24 (1961), págs. 53 y 54.

9. Barry J. Kemp, «Abydos and the Royal Tombs of the First Dynasty», *JEA,* 52 (1966), págs. 13-33, y «The Egyptian First Dynasty Royal Cemetery», *Antiquity,* 41 (1967), págs. 22 y 23.

10. Posiblemente los tres primeros, si Ra-neb y Hetep-sejemuy fueron enterrados en las galerías subterráneas en las que se encontraron sus marcas de sellos; pero compárese con Henry G. Fischer, «An Egyptian Royal Stela of the Second Dynasty», *Artibus Asiae,* 24 (1961), págs. 46-48, y figuras 8 y 9, donde las tumbas se adscriben a Nynetjer y Ra-neb o Hetep-sejemuy. Una segunda serie de galerías contenían el nombre del tercer rey, Nynetjer: J.-Ph. Lauer, *Bull. Inst. Égypte,* 36 (1953-1954), pág. 363, figura 4. Emery, *Archaic Egypt,* Harmondsworth, 1961, pág. 94, cree que la tumba 2302 de Saqqara debería identificarse con la tumba de Nynetjer (Quibell, *Archaic Mastabas,* 29-30, láminas 17 [1, 2], 30, 31 [1, 3]), aunque los fragmentos de jarras recuperados allí proporcionan el nombre de Ruaben (véanse las referencias en B. Porter y R. Moss, *Topographical Bibliography,* III, *Memphis,* 2.ª ed., con J. Málek, parte 2, fasc. 1, *Saqqara to Dahshur,* Oxford, 1978, pág. 437).

11. Véase Ricke, *Bemerkungen,* I, pág. 56, para los «fuertes» de Abidos y Hieracómpolis; rechaza, sin embargo, toda conexión posible con el templo posterior del valle. Véase D. B. O'Connor, «New Funerary Enclosures *(Talbezirke)* of the Early Dynastic Periodo at Abydos», *JARCE,* 26, 1989, págs. 51-86.

12. Un pequeño santuario rodeado por un muro con entrantes y salientes, no distinto de los edificios de los dos recintos de la II dinastía, se encontró dentro del rectángulo de sepulturas de Zer. Reisner sugirió que las tumbas rodeaban falsas mastabas con paneles *(Tomb Development,* 10, 246). Petrie pensó primero en edificios semejantes al templo posterior del valle; *Tombs of the Courtiers,* Londres, 1925, I, láminas i y xv-xix; para los recintos de la II dinastía, véase Ayrton, Currelly, Weigall, *Abydos III,* 2, láminas v-viii.

13. Hermann Kees, *Der Götterglaube im alten Ägypten,* Leipzig, 1941, pág. 329. El santuario de Abidos, del que una vez se pensó que era el templo de la I-II dinastía de Jentiamentiu, ahora se considera de una fecha posterior del Reino Antiguo; cfr. Barry J. Kemp, «The Osiris Temple at Abydos. A postcript to *MDAIK* 23 (1988, 138-55)», *GM,* 8 (1973), págs. 23-25. La zona de la tumba real de Umm el Gaab se está volviendo a excavar. Para el último informe con referencias a los anteriores, véase Günter Dreyer *et al.,* «Umm el-Qaab», *MDAIK,* 54, 1998, páginas 3-15. Véase también Aidan Dodson, «The So-Called "Tomb of ●siris" at Abydos», *KMT,* 8, núm. 4 (invierno de 1997-1998), págs. 37-47.

14. Emery, *Great Tombs,* II, I, y III, 3, tras exponer las diversas dificultades de considerar Saqqara un cementerio real, concluyó que las pruebas favorecían definitivamente la opinión de que los reyes de la I dinastía fueron enterrados allí. Le siguió en esta postura J.-Ph. Lauer, *BIFAO,* 55 (1955), págs. 153-171, quien además propuso (pág. 170, nota 1) que los monumentos de Peribsen y Jasejemuy de Abidos son cenotafios como los de la I dinastía y que sus tumbas deben buscarse en Saqqara. La tumba de la IV dinastía de Shery, supervisor de los sacerdotes de Peribsen, sugeriría que en Saqqara existió una tumba al menos para Peribsen. El principal oponente del punto de vista de Emery era Kees, «Zur Problematik des archäischen Friedhof bei Sakkara», *OLZ,* 52 (1957), págs. 12-20, y «Neues vom archäischen Friedhofes von Sakkara», *OLZ,* 54 (1959), págs. 565-570. Véanse también los comentarios de W. C. Hayes, *The Scepter of Egypt,* I, Nueva York, 1953, págs. 52-55; Alan Gardiner, *Egypt of the Pharaohs,* Oxford, 1961, págs. 410-414; I. E. S. Edwards, C. J. Gadd y N. G. L. Hammond (eds.), *The Cambridge Ancient History,* I, parte 2, Cambridge, 1971, págs. 17-22. Las conclusiones de Kemp merecen ser citadas: «Sea cual fuere la explicación acertada de los factores existentes, no hay duda de que los monumentos funerarios reales de la I dinastía de Abidos se construyeron a una escala mayor que la que suele asumirse cuando se establecen comparaciones de tamaño y complejidad entre las tumbas reales de Abidos y las que se pretenden reales de Saqqara. Desde el punto de vista del puro tamaño, los monumentos de Abidos parecen bastante apropiados para lugares reales de enterramiento real y con sus grandes patios abiertos que contienen pequeños edificios parece un prototipo mucho más obvio [para] el complejo de la pirámide escalonada.» Cfr. Barry J. Kemp, «Abydos and the Royal Tombs of the First Dynasty», *JEA,* 52 (1966), págs. 13-22; «The Egyptian First Dynasty Royal Cemetery», *Antiquity,* 41 (1967), págs. 22-32; «The Egyptian First Dynasty Royal Cemetery», *Antiquity,* 41 (1967), págs. 22-32. Alguna posible confirmación de las opiniones de Kemp pueden encontrarse en la interpretación posterior del complejo de la pirámide escalonada: Hartwig Altenmüller, «Bemerkungen zur frühen und späten Bauphase des Djoserbezirkes in Saqqara», *MDAIK,* 28 (1972), págs. 1-12; Werner Kaiser, «Zu den königlichen Talbezirken der 1. und 2. Dynastie in Abydos und zur Baugeschichte des Djoser-grabmals, *MDAIK,* 25 (1969), págs. 1-21; Wolfgang Helck, "Zu den" "Talbezirken" in Abydos», *MDAIK,* 28 (1972), págs. 95-99. Sin embargo, la consideración posterior y amplia del problema regresa a la hipótesis de Lauer y Emery de que los enterramientos reales estaban en Saqqara y que los de Abidos eran meros cenotafios (enterramientos falsos), siendo los «fuertes» de Abidos el escenario para las disposiciones del Festival de Sed. Véase Jürgen Brinks, *Die Entwicklung der königlichen Grabanlagen des Alten Reiches (Hildesheimer Ägyptologische Beiträge,* 10), Hildesheim, 1979.

15. W. M. F. Petrie, *A History of Egypt,* I, Londres, 1923, págs. 4-6; *The Royal Tombs of the Earliest Dynasties,* II, Londres, 1901; *Abydos I,* Londres, 1902, pág. 4; W. G. Waddell, *Manetho,* Cambridge y Londres, 1948, págs. 5, 27-35.

16. W. B. Emery, *Archaic Egypt,* Harmondsworth, 1961, págs. 54-56; J.-Ph. Lauer, «Évolution de la tombe royale

égyptienne jusqu'à la Pyramide à Degrés», *MDAIK,* 15 (1957), págs. 154-157 y lámina 19(2).

17. Véase Lauer, *BIFAO, 55* (1955), pág. 156; Emery, *Achaic Egypt,* 1 ss.; la tumba de Her-neith publicada como la número 3.507 en Emery, *Great Tombs,* III, págs. 73-79. Emery, *ibid.,* 4, entre otros, ha sugerido que Semerjet era un usurpador.

18. Smith, *Antiquity,* 25 (1951), pág. 40. La tumba del funcionario Hemaka de Saqqara, número 3.035, ha sido reasignada por Emery al mismo Den (Emery, *Great Tombs,* III, 3, y *Archaic Egypt,* págs. 75 y 76); la tumba recientemente investigada 3.506 se asocia con diversos funcionarios.

19. Una tosca estela de un hombre llamado Merka [21] se encontró en el corredor de una gran tumba con paneles de la época de Qay-a, pero puede que marcara la sepultura subsidiaria en este corredor (Emery, *Great Tombs,* III, 5, 30-31, láminas 23(b), 39). Véase Kemp, *Antiquity,* 41 (1967), págs. 22 y 23.

20. Ricke, *Bemerkungen,* II, pág. 19.

21. Ricke, *Bemerkungen,* I, *passim.*

22. Véase la interesante exposición de Junker en *Giza XII,* Viena, 1955, págs. 28-31.

23. No significa que debamos adoptar la opinión extrema de que el delta era tan inhabitable en época predinástica que impedía el desarrollo cultural; E. J. Baumgartel, *The Cultures of Prehistoric Egypt,* Londres, 1947, pág. 3. Compárese con H. Frankfort, *Kingship and the Gods,* Chicago, 1948, págs. 15-25, para su creencia de que Menes no se enfrentó a un delta unido y que la concepción de la monarquía dual «expresaba en forma política la tendencia egipcia profundamente arraigada de comprender el mundo en términos dualistas como una serie de parejas de contrastes equilibrados en un armonía inalterable». El punto de vista de Frankfort ha sido «combatido resueltamente» por Alan Gardiner, *Egypt of the Pharaohs,* pág. 423.

24. *Tomb Development,* págs. 320 ss. Reisner señaló que la cubierta de ladrillo sobre el techado y el relleno sólido de la mastaba habría contenido una bóveda con ménsulas oculta que aliviaría considerablemente el peso sobre las vigas de madera. Pensaba (págs. 63, 125, 128, 335) que se había utilizado un techado abovedado como el de las tumbas de escalera de la II dinastía de Naga-ed-Dêr en las cámaras situadas a cada lado de la escalera en la tumba de Qay-a al final de la I dinastía y para el techado de las cámaras de Peribsen y Jasejemuy a finales de la II dinastía. Emery *(Tomb of Hemaka,* pág. 7) señalaba que el techado del profundo pozo excavado en la roca de la tumba 3.055 debía haber sostenido un gran peso, al considerar si las piedras rectangulares allí encontradas formaban parte de los arquitrabes. Ahora está claro que la tumba de Herneith de la época de Den tenía una segunda cámara encima del aposento de enterramiento con una segunda estructura de techado al nivel del suelo; Emery, *Great Tombs,* III, págs. 75-77. La parte sur de la cámara inferior estaba techada con piedras extendidas sobre un arquitrabe en el que se había tallado en relieve una fila de leones tumbados: Emery, *Great Tombs,* III, lámina 96(b).

25. Lauer, *BIFAO, 55* (1955), pág. 159, lámina iv, ha elevado la estructura sugerida por Ricke, *Bemerkungen,* II, pág. 14, figuras 1 y 2, y le ha dado un remate levemente curvo en conformidad con la forma de la tumba meridional del complejo de Zoser de Saqqara de la III dinastía, la cual piensa que refleja este tipo de tumba del Alto Egipto. Junker, *Giza XII,* pág. 31, señala que el remate debería estar cubierto con ladrillos, puesto que el viento atacaría el relleno de arena o grava de un montículo sepulcral.

26. Emery, *Great Tombs,* I, pág. 82, láminas 21-35.

27. Lauer, *op. cit.,* nota 25, pág. 160.

28. Véanse Junker, *op. cit.,* págs. 6-12; P. Haider, «Kgefolg schaftbestattungen in universalhistorischer Sicht», *Innsbrücker Beiträge zur Kulturwissenschaft,* 18 (1974), págs. 89-120.

29. *Emery, Great Tombs,* III, págs. 73-79.

30. Emery, *The Tomb of Hemaka,* pág. 28, láminas i y xii. Sobre otro de estos discos de uso incierto se representan garzas o grullas en una trampa de red, un tema que está bien atestiguado con otras aves en los relieves reales y privados del reinado de Sneferu a partir del inicio de la IV dinastía. Este disco lo ha estudiado detalladatnente H. Alternmüller, «Bemerkungen zur Kreiselscheibe Nr. 310 aus dem Grab des Hemaka in Saqqara», *GM,* 9 (1974), págs. 13-18. Aunque no hay indicios de que los motivos que aparecen en el disco se deriven de relieves o pinturas de la I dinastía hasta ahora no atestiguadas, quizás debamos asumir la posibilidad del uso de pinturas con estos temas en la arquitectura doméstica de las dos primeras dinastías.

31. Smith, *Sculpture and Painting,* págs. 111 y 112.

32. Descubierto aparentemente en la tumba de Semerjet; E. Amélineau, *Les nouvelles fouilles d'Abidos, 1895-96,* París, 1899, págs. 128, 306, lámina xxxi; Petrie, *Royal Tombs,* I (1901), lámina xxxvii, pág. 76; II (1901), lámina xliii, pág. 22.

33. A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries,* 4.ª ed. de J. R. Harris, Londres, 1962, págs. 155 y 156; C. Kiefer y A. Allibert, «Pharaonic Blue Ceramics: The Process of Self-glazing», *Archaeology,* 24 (1971), págs. 107-117; H. C. Wulff, H. S. Wulff y L. Koch, «Egyptian Faience: A Possible Survival in Iran», *Archaeology,* 21 (1968), págs. 98-107; y sobre todo Elizabeth Riefstahl, *Ancient Egyptian Glass and Glazes in the Brooklyn Museum* (1968).

34. W. B. Emery, *Hor-Aha,* El Cairo, 1939, pág. 17; *Great Tombs,* II, pág. 11, lámina xiii.

35. Petrie, *Royal Tombs,* II (1901), pág. 16, lámina I.

36. G. A. Reisner, *The Early Dynastic Cemeteries of Naga-ed-Dêr,* I, Leipzig, 1908, pág. 30, láminas 6-9.

37. Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 9; Emery, *Great Tombs,* III, lámina 27.

38. Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 8, lámina I; también nota 1 para la estatuilla de El Cairo, número 7186.

39. *Ibid.,* pág. 9, lámina 2.

40. El profesor Emery me ha permitido amablemente ilustrar este relieve y el de nuestra ilustración 32. Cfr. Walter B. Emery, *A Funerary Repast in an Egyptian Tomb of the Archaic Period,* Leiden, 1962, lámina 3a.

41. Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 256.

42. Emery, *Great Tombs,* III, láminas 6-8; I, lámina 50; II, pág. 9; véanse también págs. 146, 147, donde se encontró un verde como el salpicado en la fachada oriental de la tumba principal con los pigmentos rojo, negro y amarillo de las ollas pintadas de un enterramiento subsidiario.

43. Zaki Saad, *Royal Excavations at Helwan,* láminas lxxix-lxxxii; Leclant, en *Orientalia,* 22 (1953), págs. 96, 97, figuras 34 y 35; véase Junker, *Giza XII,* pág. 52. Ahora se piensa que es extremadamente improbable el uso de estas estelas de losa sobre

el cielo raso de las cámaras de enterramiento subterráneas de Helwan: véase G. Haeny, «Zu den Platten mit Opfertischszene aus Heluan und Giseh», en *Festschrift Ricke (Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde,* 12), Wiesbaden, 1971, págs. 143-164.

44. Smith, *Sculpture and Painting,* págs. 115 y 116, figura 32.

45. Dos relieves fragmentarios, uno en Turín y otro en El Cairo, parecen ser del templo primitivo de Hator en Gebelein. Probablemente deban fecharse en la II dinastía y quizás ambos pertenezcan a la misma escena de una ceremonia de fundación; Smith, *Sculpture and Painting,* 137, lámina 30d. Véase, sin embargo, una interpretación diferente del bloque de Turín en Silvio Curto, *Ägyptus,* 33 (1953), págs. 105-124, y cfr. Ernesto Scamuzzi, *Egyptian Art in the Museum of Turin,* Nueva York, 1965, lámina 8.

46. Quibell, *Hierakonpolis I,* láminas xxxix-xli; Smith, *Sculpture and Painting,* págs. 13, 133, y «Two Archaic Egyptian Statues», *BMFA,* 65 (1997), págs. 70-84.

SEGUNDA PARTE: EL REINO ANTIGUO

CAPÍTULO 4: LA III DINASTÍA (2780-2680 A.C.)

1. Para la obra básica sobre la pirámide escalonada y estudios selectos de interés particular, véanse C. M. Firth y J. E. Quibell, con planos de J.-Ph. Lauer, *The Step Pyramid...,* I-II, El Cairo, 1935-1936; J.-Ph. Lauer, *Fouilles à Saqqarah. La pyramide à degrés. L'architecture,* tomos 1-3, El Cairo, 1936-1939; P. Lacau y J.-Ph. Lauer, *Fouilles à Saqqarah. La pyramide à degrés,* tomo 4: *Inscriptions gravées sur les vases,* 2 fasc., El Cairo, 1959-1961; tomo 5: *Inscriptions à l'encre sur les vases,* El Cairo, 1965; J.-Ph. Lauer, *Histoire monumentale des pyramides d'Égypte,* tomo 1. *Les pyramides à degrés (IIIe Dynastie), IFAO, Bibl. d'Étude,* 39, El Cairo, 1962; Ricke, *Bemerkungen,* I, El Cairo y Zúrich, 1944; Werner Kaiser, «Zu den königlichen Talbezirken der 1. und 2. Dynastie in Abydos und zur Baugeschichte des Djoser-Grabmals», *MDAIK,* 25 (1969), págs. 1-22; Hartwig Altenmüller, «Bemerkungen zur frühen und späten Bauphase des Djoserbezirkes in Saqqara», *MDAIK,* 28 (1972), págs. 1-12; J.-Ph. Lauer, «Remarques sur les estèles fausses-portes de l'Horus Neteri-Khet (Zoser) à Saqqarah», *Monuments et Mémoires Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Monuments Piot,* 49 (1957), págs. 1-15; Dietrich Wildung, «Two Representations of Gods from the Step Pyramid Complex», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 337-351. W. Kaiser, «Die unterirdischen Anlage der Djoserpyramide und ihrer entwicklungsgeschichtlichen Einordnung», en I. Gamer-Wallert y W. Helck (eds.), *Gegengabe: Festschrift für Emma Brunner-Traut,* Tubinga, 1992, págs. 167-190; *ibid.,* «Zu die Granitkammern und ihren Vorgängerbauten unter der Stufenpyramide und im Südgrab von Djoser», *MDAIK,* 53 (1997), págs. 195-207 (indica que las cámaras de granito de debajo de la pirámide y del edificio meridional no formaban parte del proyecto original, sino que fueron añadidas al mismo tiempo que la estructura superior se convirtió de mastaba cuadrada en pirámide escalonada). J.-Ph. Lauer, «Sur l'emploi et le rôle de la couleur aux monuments du complexe funéraire de roi Djoser», *RdE,* 44 (1993), págs. 75-80. *RdE,* 45 (1994), proporciona una lámina que faltaba; *ibid.,* «Sur certaines modifications et extensions apportées au complexe funéraire de Djoser au cours de son règne», en John Baines *et al.* (eds.), *Pyramid Studies and other Essays presented to I. E. S. Edwards,* Londres, 1988, págs. 12-22. *Ibid.,* «Remarques concernant l'inscription gravé sur le socle de statue de l'Horus Neteri-Khet (roi Djoser)», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 493-498.

2. Firth y Quibell, *op. cit.,* II, láminas 59 y 95.

3. En *Révue Archéologique,* 47 (1956), pág. 17, Lauer se muestra a favor de la idea de que Sanejt fuera el hermano de Zoser que le precedió con un reinado más corto y comenzó la mastaba de debajo de la pirámide escalonada posterior. Sin duda, Sanejt mantuvo una estrecha conexión con Zoser, a quien en los primeros tiempos sólo se le otorga su nombre de Horus, Neterjet. Es menos probable que sean la misma persona Sanejt y Nebka, quien precede a Zoser en el Papiro de Turín y la Lista de Reyes de Abidos, pues Nebka sigue a Zoser en el Papiro de Westcar y quizás sea el Nebkara que precede al último rey de la dinastía, Huni, en la Lista de Reyes de Saqqara. Pese a la creencia de Lauer de que la pirámide inacabada de Zawiyet el Aryan es posterior a la III dinastía, las marcas de cantera pueden muy bien leerse como Nebka, mientras que el sarcófago de granito oval hundido en el suelo de granito del gran pozo parecería estar más de acuerdo con el siguiente al último reinado de la III dinastía, al igual que la mención del sacerdocio de un templo de Nebka ostentado por un hombre llamado Ajet-aa. Compárese con *AJA,* 46 (1942), pág. 518, donde yo aún tenía la impresión de que Sethe había leído correctamente el nombre de Nebka en un cartucho sobre un sellado con el nombre de Sanejt procedente de la gran mastaba de ladrillo de Beit Khallaf, la cual añade otro que contiene el nombre de Zoser. El uso de un cartucho en torno a un nombre real no se conoce en fecha tan temprana y la lectura es dudosa. Cabría sugerir tentativamente el orden siguiente para los reyes de la III dinastía: Neterjet (Zoser), Sejemjet, Sanejt, Jaba, Nebka, Huni. Para ampliar la discusión cronológica, véase W. Stevenson Smith, «The Old Kingdom in Egypt», en I. E. S. Edwards, C. J. Gadd y N. G. L. Hammond (eds.), *The Cambridge Ancient History,* 3.ª ed., parte 2, Cambridge, 1971, págs. 461-465.

4. Para la pirámide de Zawiyet el Aryan, véase J.-Ph. Lauer, *Observations sur les pyramides (IFAO, Bibl. d'Étude,* 30), El Cairo, 1960, figura 16 y lámina 10 (arriba); V. Maragioglio y C. A. Rinaldi, *L'architettura delle piramide Menfite,* II, Turín, 1963, páginas 41-49; y las referencias de la nota 9.

5. También se ha descubierto una referencia a Imhotep sobre un bloque inacabado procedente de la pirámide escalonada incompleta de Sejemjet: Dietrich Wildung, *Imhotep und Amenhotep: Gottwerfung im alten Ägypten (München Ägyptologische Studien,* 36), Múnich-Berlín, 1977, pág. 12. Para la base de la estatua con el nombre y los títulos de Imhotep, véase H. Junker, *Giza XII,* Viena, 1955, pág. 101 y figura 7; J.-Ph. Lauer, *Les pyramides de Sakkarah,* El Cairo, 1972, pág. 3, figura 55; Wildung, *op. cit.,* págs. 1 y 2.

6. Zakaria Ghoneim, *Horus Sekhem-khet: The Unfinished Step Pyramid at Saqqara,* I, El Cairo, 1957; Maragioglio y Rinaldi, *op. cit.,* págs. 11-39; Lauer, *Histoire monumentale des pyramides d'Egypte,* I, págs. 179-206; *idem,* «Recherche et découverte du

tombeau sud de l'Horus Sekhem-khet dans son complex funéraire à Saqqarah», *Revue d'Égyptologie,* 20 (1968), págs. 97-107; reseña de Ghoneim, *op. cit.,* en *BIFAO,* 59 (1960), págs. 315-320. Con el relieve del Sinaí es interesante comparar un segundo monumento del Sinaí de Sejemjet, descubierto y publicado por Raphael Giveon, «A Second Relief of Sekhemkhet in Sinai», *BASOR,* 216 (diciembre de 1974), págs. 17-20.

7. Véase Lauer, *Revue archéologique,* 47 (1956), pág. 19; *Bull. Inst. Égypte,* 36 (1953-1954), pág. 357. Reisner, *Tomb Development,* pág. 134, asignó la pirámide de capas de Zawiyet el Aryan a la II dinastía, pero su atribución original al rey Jaba de la III dinastía en virtud del nombre real encontrado en las entrañas de piedra de una tumba del cementerio cercano ha parecido acertada durante algún tiempo. Véase A. J. Arkell, en *JEA,* 42 (1956), pág. 116; Dows Dunham, *Zawiyet el-Aryan: the Cemeteries Adjacent to the Layer Pyramid,* Boston, 1978, pág. 34.

8. Véase la vista aérea que Zakaria Ghoneim reproduce en la figura 1 de su informe de la excavación del monumento de Sejemjet, y Lauer, *Bull. Inst. Égypte,* 36 (1953-1954), pág. 559. Esta fotografía también sugiere que quizás hubiera otro recinto al norte del de Sejemjet.

9. Barsanti en *Annales,* 7 (1906), pág. 260, 8 (1907), pág. 201, 12 (1912), pág. 57; Vandier, *Manuel,* I, pág. 942; J.-Ph. Lauer, *Le problème des pyramides d'Égypte,* París, 1948, págs. 76, 77; Jaroslav Cerny, «The Name of the King of the Unfinished Pyramid at Zawiyet el-Aryân», *MDAIK,* 16 (1958), págs. 25-29. J.-Ph. Lauer, «Sur l'âge et l'attribution possible de l'excavation monumentale de Zaouiêt el-Aryân», *Revue d'Égyptologie,* 14 (1962), págs. 21-36, y V. Maragioglio y C. A. Rinaldi, *L'architettura delle piramide Menfite,* VI, Rapallo, 1967, pág. 22, situaría la estructura en la segunda mitad de la IV dinastía. Klaus Baers interpreta el nombre como Wehemka, colocando a la pirámide y a su constructor cerca del término de la IV dinastía entre Micerinos y Shepseskaf.

10. Ricke lo ha interpretado como una reproducción del palacio real, *Bemerkungen,* I, pág. 101. Su explicación de estos edificios difiere de la de Lauer, *La pyramide à degrés,* I-III, El Cairo, 1936-1939, la cual se ha solido seguir aquí; véase también Vandier, *Manuel,* I, págs. 867-941.

11. Firth y Quibell, *op. cit.,* I, frontispicio en color; II, láminas 48-54, para la tumba sur; láminas 13-17, para la galería recubierta de azulejos bajo la pirámide. Véase nota 1.

12. Esta opinión ha sido cuestionada por Ricke, quien dice ver una faja protectora alrededor de los extremos de los muros de ladrillo aquí imitados; compárese la réplica de Lauer con ésta, *Supplement to Annales,* 9, 1948, págs. 30 ss.

13. Véase Lauer, *op. cit.,* nota 12, pág. 41, para algunas críticas a la reconstrucción que presenta Ricke de un prototipo de madera para estos capiteles, *Bemerkungen,* I, pág. 82, figura 20, lámina 2; compárese también con Alexander Badawy, *A History of Egyptian Architecture,* I, Giza, 1954, págs. 84, 85, figura 61. Lauer, *La pyramide à degrés,* I, págs. 161 y 162, señala la semejanza con las columnas de un edificio similar con capiteles de Hator representado en Deir el Bahari, pero no reconstruiría el mismo ahí, como hizo L. Borchardt, *Ägyptische Tempel mit Umgang,* El Cairo, 1938, pág. 27, figura 8.

14. Véase el excelente dibujo de Ricke, *Bemerkungen,* I, lámina 4, para la forma de la estructura original [42B].

15. Para los relieves del rey Zoser procedentes de la habitación III, véase Cecil M. Firth, *The Step Pyramid,* II, El Cairo, 1935, láminas 15-17, y J.-Ph. Lauer, «Remarques sur les stèles fausses-portes de l'Horus Neteri-khet (Zoser) à Saqqarah», *Mon. Piot,* 49 (1957), págs. 1-15; para los relieves procedentes de la habitación II de la tumba sur, véase Firth, *Step Pyramid,* II, láminas 40, 41, 44, con comentarios de Gardiner, *JEA,* 30 (1944), pág. 32. Véase ahora F. D. Friedman, «The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid Complex», *JARCE,* 32 (1995), págs. 1-42.

16. Smith, *Sculpture and Painting,* lámina 30c, y A. H. Gardiner y T. E. Peet, *The Inscriptions of Sinai,* 2.ª ed. con J. Cerny, Londres, 1952, lámina 4(3).

17. Smith, *op. cit.,* lámina 31. J.-Ph. Lauer, «Remarques concernant l'inscription gravé sur le socle de statue de l'Horus Neteri-Khet (roi Djoser)», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 493-498.

18. Smith, *op. cit.,* figura 48.

19. Smith, *op. cit.,* lámina 44; Reisner, *Giza Necropolis,* II, pág. 6, figura 9; Dunham y Simpson, *Giza Mastabas,* I, figura 7; Simpson, *Giza Mastabas,* III, figuras 13, 26.

20. Smith, *op. cit.,* pág. 134, figura 50.

21. J. E. Quibell, *Excavations at Saqqara, The Tomb of Hesy,* El Cairo, 1913. Hay muchas reproducciones de estos relieves, pero son dignos de mención los de E. L. B. Terrace y H. G. Fischer, *Treasures of Egyptian Art from the Cairo Museum,* Londres, 1970, págs. 33-36; la estela quitada por Quibell es discutida en Fischer, *MMJ,* 5 (1972), págs. 17-19.

22. Para este y los capítulos siguientes, véase Smith, *op. cit.,* págs. 148 y ss.; también la lámina 34; un plano de la capilla, en Helen Jacquet-Gordon, *Les noms des domaines funéraires sous l'ancien empire égyptien (IFAO, Bibl. d'Étude,* 34), El Cairo, 1962, figura 117.

23. Smith, *op. cit.,* lámina 35; *AJA,* 46 (1942), pág. 518.

24. Reisner, *Tomb Development,* 203, 267-269, figuras 158-163.

25. Véase Smith, *op. cit.,* láminas 3 y 4; Vandier, *Manuel,* I, págs. 978-986.

26. R. Weill, *La IIe et la IIIe dynastie,* París, 1908, págs. 180-184; J. Garstang, *Mahasna and Bêt Khallâf,* Londres, 1903, lámina xxvi. Para la lectura del nombre sólo como *Anj,* véase Keimer, *Annales,* 31 (1931), pág. 178. El dueño de las estatuas Leiden D.93 y Louvre A.39 debe distinguirse de otro hombre llamado Anj con una estatuilla arcaica, Leiden D.94.

27. M. Eaton-Krauss y C. E. Loeben, «Some Remarks on the Louvre Statues of Sepa (A 36 y 37) Nesames (A 38)», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 83-87; Henry G. Fischer, «An Elusive Shape within the Fisted Hands of Egyptian Statues», *MMJ,* 10 (1975), págs. 9-21, que interpreta la forma como un trozo de tela.

CAPÍTULO 5: LA IV DINASTÍA (2680-2565 A.C.)

1. Smith y Reisner, *Giza Necropolis,* II, pág. 1; *JNES,* 11 (1952), pág. 124; donde se discuten las fechas dadas en estas marcas de cantera. Para el decreto de Pepi I, véase Borchardt, *ZÄS,* 42 (1905), pág. 1.

2. Ahmed Fakhry, *The Monuments of Sneferu at Dahshur*, El Cairo, 1954 (extractos de *Annales*, 51 [1951], págs. 510-521; 52 [1954], págs. 563-623). Véase nota 4.

3. Ahmed Fakhry, *The Monuments of Sneferu at Dahshur*, II, parte 2, El Cairo, 1961, láminas 33, 34, 36, 37. Para la reconstrucción, véase Ricke en Fakhry, *The Bent Pyramid of Dahshur*, figura 5.

4. Para los templos de Sneferu en Dahshur, véase Ahmed Fakhry, *The Monuments of Sneferu at Dahshur*, I, *The Bent Pyramid*, El Cairo, 1959; II, *The Valley Temple*, parte I, *The Temple Reliefs*, El Cairo, 1961, parte 2, *The Finds*, El Cairo, 1961.

5. J. de Morgan, *Carte de la nécropole memphite*, El Cairo, 1897, lámina 1.

6. Alan Rowe, en *The Museum Journal* (Universidad de Pennsylvania), 22 (1931), págs. 5-36, lámina viii. Una teoría reciente propone que la pirámide de Meidum se derrumbó parcialmente debido a un fallo estructural. Véase K. Mendelssohn, «A Building Disaster at the Meidum Pyramid», *JEA*, 59 (1973), págs. 60-71. Existe cierta polémica sobre la naturaleza exacta de este fallo estructural (Davey, *JEA*, 62 [1976], págs. 178 y 179) y sobre la fecha del supuesto derrumbamiento (Edwards, *JEA*, 60 [1974], págs. 251, 252).

7. Para la disposición de estas habitaciones y pasadizos interiores, véase el dibujo, Fakhry, *Bent Pyramid at Dahshur* (1954), lámina 4, tras la pág. 601 (nuestra ilustración 70).

8. Rowe, *op. cit.*, láminas xi, xxxvi-xxxvi.

9. Para estas tumbas, véase W. M. F. Petrie, *Medum*, Londres, 1892.

10. Smith, *Sculpture and Painting*, láminas 33 y 34.

11. *JEA*, 23 (1937), págs. 17-26.

12. Para el ciclo de relieves sobre las estaciones procedente del templo solar de Neuserra, véase S. Wenig, *Die Jahreszeitenreliefs aus dem Sonnenheiligtum des Königs Ne-User-Re*, Berlín, 1966; E. Edel y S. Wenig, *Die Jahreszeitenreliefs aus dem Sonnenheiligtum des Königs Ne-User-Re (Staatliche Museen zu Berlin, Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung, 7)*, Berlín, 1974. Una reconstrucción del ciclo se ofrece en Smith, *Interconnections*, págs. 141-147, 152, 153 y figuras 178(a, b), 183(b). Véase capítulo 6, nota 22.

13. Quibell, *Tomb of Hesy*, pág. 10, lámina vii.

14. Véase la valiosa exposición de Junker en *Giza*, XII, pág. 61. Llama la atención hacia el carácter personal de las escenas de la tumba de Nefermaat, donde los hijos muestran sus habilidades ante sus padres. En la escena de la caza de pájaros aparece un elemento de deporte, así como la idea de obtener alimento. Las coronas de flores le prestan una nota festiva, al igual que los hombres sembrando y arando que también pueden representar a los hijos de Atet.

15. Véase la reproducción a color, Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings*, Chicago, 1936, lámina i.

16. Véase el informe de Daninos-Bey a Maspero de la obra acometida en 1871 en Meidum, con su divertida referencia al hecho de que Mariette estaba demasiado ocupado con los preparativos para la ópera de Aida para estar presente en las primeras excavaciones; *Recueil de travaux*, 8 (1886), pág. 69.

17. Smith, *Sculpture and Painting*, pág. 27, lámina 6a.

18. Las referencias se dan en la nota 3; una tenía tamaño natural y la otra era un poco mayor.

19. J. D. Cooney, *The Brooklyn Museum Bulletin*, 9 (1948), páginas 1-12; Richard Fazzini, *Images for Eternity*, 26, núm. 15.

20. Reisner y Smith, *Giza Necropolis*, II. Mark Lehner, *The Pyramid Tomb of Hetepheres and the Satellite Pyramid of Khufu*, SDAIK, 19, El Cairo, 1985.

21. Fue Haroeris, Horus el Viejo, cuyo hogar estaba en este nomos segundo del delta; véase Sethe, *Urgeschichte und älteste Religion der Ägypter*, Leipzig, 1930, pág. 39, nota 3; también Junker, *Giza II*, Viena, 1934, págs. 51, 191. Pasé por alto esta posible conexión al estudiar estos diseños y los similares de los jarrones con incrustaciones del rey Neferirkara de la V dinastía; *Giza Necropolis*, II, págs. 31, 39. Los dos ojos de este dios celestial eran el sol y la luna, y la pérdida de un ojo por la mengua de la luna y su recuperación constituyen un tema importante en la literatura religiosa. De ahí la protección amulética de las partes del ojo de Horus. Zaki Saad ha encontrado un emblema de «Min» en Helwan de la I dinastía con un par de ojos sobre la parte central que también parecería representar al Horus de Letópolis.

22. Un diseño similar aparece en la tapa de un jarrón de alabastro; Loat, *JEA*, 9 (1923), pág. 161, lámina xxix. Para tres bandas de cabeza encontradas en Giza con discos de un diseño diferente, véase Dunham, *BMFA*, 44 (1946), pág. 23. La vela del barco estatal de Sahura presenta diseños similares, uno de los cuales incluye plumas con formas vegetales; L. Borchardt, *Das Grabdenkmal des Königs S'ahure*, II, Leipzig, 1913, lámina 9.

23. G. A. Reisner, *Giza Necropolis*, I, Cambridge, 1942, página 46, figura 8. Véanse también los emplazamientos de las cavidades, probablemente para columnas de madera, en la capilla exterior de Kawab (G7120): William K. Simpson, *The Mastabas of Kawab, Khafkhufu I and II, Giza Mastabas*, vol. 3, Boston, 1978, pág. 1 y figuras 2 y 4.

24. Véase Chassinat, en *Mon. Piot*, 25 (1921-1922), pág. 55, donde se sugiere que las columnas de granito reutilizadas en el convento cercano de Nahiya puede que procedieran del templo de Abu Roash.

25. Incluso aquí debemos recordar que había inscripciones flanqueando las puertas de los dos profundos nichos que constituían las entradas en la fachada recubierta de granito. Puede que estuvieran rematadas por la cornisa cóncava tan utilizada en la arquitectura posterior. Se encontraron bloques de granito procedentes de dicha cornisa en los escombros y uno tenía una parte de la corona de un halcón de Horus que puede que estuviera sobre el nombre del rey en una de las inscripciones de la fachada. Supone poca diferencia para la fecha en la que se introdujo dicha cornisa si esos bloques, que no parecen haber sido estudiados, procedían del templo del valle o del revoque de granito del edificio anexo a éste por el norte, que daba servicio a la Gran Esfinge que los escultores de Kefrén tallaron con la imagen del rey en un gran trozo de roca dejado por los canteros; Selim Hassan, *The Great Sphinx and its Secrets*, El Cairo, 1953, lámina xvi; H. Ricke, «Der Harmachistempel des Chefren in Giseh», y S. Schott, «Ägyptische Quellen zum Plan des Sphinxtempels», en *Beiträge zur Ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde*, 10, Wiesbaden, 1970. Una cornisa de media caña aparece sobre los santuarios en el pequeño templo de Kasr el Sahga al borde del Fayum, que es uno de los pocos edificios que

posiblemente pueden asignarse a la IV dinastía además de Gaza; *MDAIK,* 5 (1934), pág. 1; *Chronique d'Égypte,* 20 (1945), pág. 83; Junker, *Giza VI* (1943), pág. 11, figura 2; Dieter and Dorothea Arnold, *Der Tempel Qars el-Sagha,* El Cairo, Mainz, 1979, donde se sostiene una fecha del Reino Medio, probablemente del reinado de Sesostris II.

26. Para un bloque de casas sacerdotales y las barracas de los jornaleros de Giza, véase Alexander Badawy, *A History of Egyptian Architecture,* I, págs. 54, 55 y *passim* en el caso de sus valiosas ilustraciones de otros ejemplos de la arquitectura del Reino Antiguo. Pocos cambios importantes parecen haber ocurrido en el nivel del Reino Antiguo del templo de Abidos de Jentiamentiu, donde se encontró la estatuilla de marfil de Keops [82]. Es difícil estar seguro de qué adiciones se realizaron al templo arcaico de Hieracómpolis, donde se destinaron las estatuas de cobre de Pepi I y su hijo [143, 144]. Se conoce un templo más, construido por Pepi I en Bubastis en el delta; *Chronique d'Égypte,* 20 (1945), pág. 83; Labib Habachi, *Tell Basta,* suplemento de los *Annales,* 22 (El Cairo, 1957).

27. Véase L. E. S. Edwards, *The Pyramids of Egypt,* ed. rev., Londres, 1961; I. Grinsell, *Egyptian Pyramids,* Gloucester, 1947, para detalles sobre la construcción en las pirámides del Reino Antiguo.

28. Lauer, *Annales,* 46 (1947), pág. 245; 49 (1949), pág. 111; Ricke, *Bemerkungen,* II, figura 13, págs. 43, 44.

29. Para los fragmentos procedentes del templo, encontrados por Selim Hassan, y esta capilla, véase Reisner, *Giza Necropolis,* II, pág. 4, figuras 5, 6 y 7.

30. Véase Smith, *Sculpture and Painting,* págs. 157-161, y Hans Goedicke, *Re-used Blocks from the Pyramid of Amenemhet I at Lisht,* Nueva York, 1971, para este y otros bajorrelieves.

31. La función de las diversas partes de estos edificios ha sido estudiada por Herbert Ricke, quien con Siegfried Schott ha intentado seguir en los Textos de las Pirámides el ritual allí realizado; *Beiträge zur Ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde, 5, Bemerkungen,* II. Supone dificultades formidables la interpretación de estos conjuros, que aparecen por vez primera en la cámara de enterramiento del rey Unas al final de la V dinastía para ayudarle en la transición entre sus funciones terrenales y la posición que iba a asumir entre los dioses tras la muerte. Arnold ha reafirmado ahora que la función del templo de la pirámide, en virtud de su arquitectura, relieves murales, estatuaria e inscripciones importantes, es promover la vida después de la muerte corporal del rey muerto mediante el culto funerario, la continuación de sus victorias sobre sus enemigos en el más allá, la prolongación de su reinado y su deificación, logrado todo ello mediante el programa de edificación y decoración del complejo de la pirámide. Cfr. Dieter Arnold, «Rituale und Pyramidentempel», *MDAIK,* 33 (1977), págs. 1-14; por lo tanto, rechaza la función de la pirámide como ritual defendida por Ricke y Schott. Jürgen Brinks, *Die Entwicklung der königlichen Grabanlagen des Alten Reiches,* Hildesheim, 1979, proporciona un análisis minucioso de los diversos elementos del complejo de la pirámide y su desarrollo con respecto a la función de las diversas partes.

32. Ricke, *Bemerkungen,* II, págs. 50-54, 116, donde señala que el relieve con un prisionero asiático encontrado en la limpieza de los templos de Kefrén procede de allí y no de la calzada, donde no se observó decoración alguna en los muros cerca de la base. Yo pensaba que el deterioro de los muros lo hacía dudoso, pero debe respetarse el examen anterior de Hölscher. Dichas representaciones se asocian en la V dinastía tanto con el sacrificio de prisioneros y la presentación del botín en el templo de la pirámide como con el rey como esfinge o grifo hollando a sus enemigos extranjeros en los relieves de la calzada. Parece que Keops introdujo el techado de la calzada para proteger las «tallas de animales» mencionadas por Herodoto; Edwards, *op. cit.,* págs. 102, 112; Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 158.

33. Para la barca de Keops, véase A. Abubakr y A. Youssef, «The Funerary Boat of Khufu», en *Aufsätze zum 70. Geburtstag von Herbert Ricke (Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde,* 12, Wiesbaden, 1971, págs. 1-16; Z. Nour, Z. Iskander, S. Osman y A. Youssef, *The Keops Boat,* parte 1, El Cairo, 1960; Nancy Jenkins, *The Boat beneath the Pyramid: King Cheops' Royal Ship,* Nueva York, 1980.

34. Selim Hassan, *Excavations at Giza,* IV, El Cairo, 1943, pág. 90, figura 47.

35. Véanse las tumbas de Reqaanah y Beit Khallaf, J. Garstang, *The Tombs of the Third Egyptian Dynasty,* Londres, 1904.

36. Véase la exposición de Alexander Badawy del uso de las bóvedas de ladrillo en Giza en Abdel-Moneim Abu-Bakr, *Excavations at Giza, 1949-1950,* El Cairo, 1953, págs. 129-143.

37. Para la historia de la familia de la IV dinastía, véase Reisner, *Giza Necropolis,* II, pág. 5, y W. Stevenson Smith, «The Old Kingdom in Egypt», en I. E. S. Edwards, C. J. Gaad y N. G. L. Hammond (eds.), *The Cambridge Ancient History,* 3.ª ed., I, parte 2, Cambridge, 1971, págs. 160-179.

38. Dows Dunham y William K. Simpson, *The Mastabas of Queen Mersynankh III, Giza Mastabas,* vol. 1, Boston, 1974.

39. Smith, *Sculpture and Painting,* lámina 48.

40. Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 23; *ibid.,* pág. 25, láminas 6-9, para la serie de cabezas de reserva; también Reisner, *Giza Necropolis,* I, láminas 23, 34, 52-56; Claude Vandersleyen, «Ersatzkopf», en Helck y Otto, *Lexikon,* II, págs. 11-14; Allyn L. Kelley, «Reserve Heads: a review of the evidence for their placement and function in the Old Kingdom», *Newsletter of the Society for the Study of Egyptian Antiquities,* 5, núm. 1 (1974), páginas 6-12; P. Lacovara, «The Riddle of the Reserve Heads», *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt 8,* núm. 4, invierno de 1997-1998, págs. 28-36; Roland Tefnin, «Les têtes magiques de Gizeh», *BSFE,* 120 (1991), págs. 25-37. *Ibid., Art et Magie au temps des Pyramides: L'énigme des têtes dites «de remplacement»,* Monumenta Aegyptiaca V, Bruselas, 1991.

41. Otro ejemplo aparece en los relieves del tesorero Nofer que recuerda el perfil de su cabeza de reserva; Smith, *Sculpture and Painting,* lámina 48; *AJA,* 45 (1941), págs. 514-528.

42. Smith, *Sculpture and Painting,* láminas 43, 44; *BMFA,* 32 (1934), pág. 2; Simpson, *The Mastabas of Kawab and Khafkhufu I and II.*

43. Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 159; Junker, *Giza,* I, Viena, 1929, lámina en color y *passim;* Reisner, *Giza Necropolis,* I, láminas 17-20, 39, 57.

44. Smith, *Sculpture and Painting,* lámina en color A; *idem,* «The Stela of Prince Wepemnofret», *Archaeology,* 16 (1963), págs. 2-13, y lámina en color de la portada; Fazzini, *Images for Eternity,* págs. 28, 29 y 34.

45. Andrey Bolshakov, «What did the Bust of Ankh-haf Originally Look Like?», *Journal of the Museum of Fine Arts, Boston,* 3 (1991), págs. 5-14.

46. La estatua se había roto en otra parte del templo. Véase Reisner, *Mycerinus,* Cambridge, Mass., 1931, pág. 22: Smith, *Sculpture and Painting,* 35, lámina 13; la cabeza de El Cairo mide 29 cm de altura, mientras que la figura de Boston que alcanzaba 2,35 m mide 29 cm. Para las tríadas del rey Micerinos, véase E. L. B. Terrace, «A Fragmentary Triad of King Mycerinos», *BMFA,* 59 (1961), págs. 40-49, y Wendy Wood, «A Reconstruction of the Triads of King Mycerinus», *JEA,* 60 (1974), páginas 82-93.

47. Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 167, figuras 62, 63, 65, 66; los cazadores de la figura 65 probablemente provenían de la capilla de G 7420 y no de la de Min-jaf (G 7430) según se afirma allí y en *AJA,* 46 (1942), págs. 530-530, donde también se ilustran los fragmentos de Hemiunu.

48. Reisner, *BMFA,* 25 (1927), págs. 64-79; Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 169, figura 64, láminas 44, 49; Dows Dunham y William K. Simpson, *The Mastaba of Queen Mersyankh III,* Boston, 1974.

CAPÍTULO 6: LA V DINASTÍA (2565-2420 A.C.)

1. B. Grdseloff, *Annales,* 42 (1943), pág. 64. Para otras interpretaciones sobre las difíciles pruebas de estas relaciones familiares, véase Selim Hassam, *Excavations at Giza,* III, El Cairo, 1943, pág. 3; Borchardt, *Annales,* 38 (1938), pág. 209; Junker, *MDAIK,* 3 (1932), pág. 139. El hecho de que hubo una segunda reina Jent-kaus casada con Neferirkara lo confirma un bloque no publicado encontrado en Saqqara, donde está de pie al lado del rey con un príncipe Ranofer. Esta reina está representada por un complejo de pirámide en Abusir: M. Verner, «Excavations at Abusir, Season de 1978, Preliminary Report», *ZÄS,* 105 (1978), págs. 155-159.

2. William Kelly Simpson *et al., The Literature of Ancient Egypt,* 3.ª ed. rev., New Haven, 1977, págs. 15-30.

3. H. Ricke *et al., Das Sonnentempel des Königs Userkaf,* I, *Der Bau,* II, *Die Funde (Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde,* 7-8), Wiesbaden, 1965, 1969.

4. Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 46, y Vandier, *Manuel,* III, págs. 29 y 30.

5. Reisner, *Mycerinus,* cap. VII; Terrace, *BMFA,* 59 (1961), págs. 40-49; Wood, *JEA,* 60 (1974), págs. 82-93.

6. W. C. Hayes, *The Scepter of Egypt,* I, Nueva York, 1953, pág. 70.

7. Además de las cabezas de leones y prisioneros de la V y VI dinastías enumeradas en mi *Sculpture and Painting,* págs. 54 y 55, hay algunas figuras desconcertantes de terneros tumbados, un león sentado, una esfinge (?), aún sin publicar, procedentes del templo de la pirámide de Zedkara (Isesy); citado en el prólogo, cfr. prólogo a la segunda edición (1949), pág. i.

8. Reisner, *op. cit.,* lámina 64.

9. Schäfer, *OLZ,* 29 (1926), pág. 723.

10. Ricke, *Bemerkungen,* II, págs. 101 y 102.

11. H. Schäfer, *Ein Bruchstück altägyptischer Annalen,* Berlín, 1902, pág. 39.

12. Smith, *op. cit.,* lámina 18b, d; págs. 45 ss., para la escultura de la V dinastía.

13. Véase el mapa del cementerio de Saqqara, Reisner, *Tomb Development;* A. J. Spenser, «Researches on the Topography of North Saqqara», *Orientalia,* 43 (1974), págs. 1-11, con un mapa plegable.

14. Smith, *op. cit.,* lámina 18e.

15. Smith, *op. cit.,* pág. 31; William K. Simpson, *The Mastabas of Kawab, Khafkhufu I and II,* Boston, 1978, págs. 7 y 8.

16. Encontrado en las excavaciones del doctor Abdel-Moneim Abu-Bakr, quien ha permitido amablemente su reproducción; cfr. *AJA,* 56 (1952), pág. 40, lámina 3.

17. Lauer, *Annales,* 53 (1956), pág. 119, y V. Maragioglio y C. Rinaldi, *L'architettura della piramide Menfite,* parte 7, Rapallo, 1970, lámina 1.

18. Ricke, *Bemerkungen,* II, pág. 69, figura 27. Se ha pensado que la colocación inusual de la pirámide refleja una relación intencionada con el eje del altar del sol de la pirámide escalonada adyacente de Zoser. Véase Altenmülle, *MDAIK,* 28 (1972), págs. 9-12; Brinks, *Die Entwicklung der königlichen Grabanlagen,* págs. 133-135.

19. Smith, *op. cit.,* pág. 122, figura 39.

20. Desde que describí estos fragmentos no publicados en mi *Sculpture and Painting,* pág. 178, he tenido oportunidad de volverlos a estudiar en las despensas de Saqqara en 1946 y 1951 y de hacer dibujos, dos de los cuales se reproducen aquí por vez primera. Mediante el detallado examen de los restos arquitectónicos efectuado por Lauer se han añadido más piezas al grupo original excavado por Firth en 1928 *(Annales,* 29 [1929], pág. 64; 53 [1956], pág. 119).

21. Capilla de Ajet-hetep: C. Boreux, *Antiquités égyptiennes, guide-catalogue sommaire,* Musée national du Louvre, I, París, 1932; pág. 220; capilla de Leiden de Ajet-hetep-her: Wreszinski, *Atlas,* I, lámina 108, y Herta T. Mohr, *The Mastaba of Hetep-her-akhti: Study on an Egyptian tomb chapel in the Museum of Antiquities, Leiden,* Leiden, 1943.

22. Para el ciclo de relieves de las estaciones del templo solar de Neuserra, véase F. Edel, «Zu den Inschriften auf den Jahreszeitenreliefs der "Weltkammer" aus dem Sonnenheiligtum der Niuserre, I-II», *Nachrichten der Akad. der Wiss. in Göttingen, Phil.-Hist.,* Jahrgang, 1961, Nr. 8, Jahrgang, 1963, Nrs. 5-5 (Gotinga, 1961, 1963); E. Edel y S. Wenig, *Die Jahreszeitenreliefs aus dem Sonnenheiligtum des Königs Ne-user-re (Staatliche Museen zu Berlin, Mitt. aus der ägyptischen Sammlung,* 8), Berlín, 1974; el ciclo de relieves de los jubileos del rey lo estudia Werner Kaiser, «Die kleine Hebseddarstellung in Sonnenheiligtum des Neuserre», en *Fstschrift Ricke: Aufsätze zum 70. Geburtstag von Herbert Ricke (Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde,* 12), Wiesbaden, 1972, págs. 87-105. Para las estatuas del rey, véanse comentarios y referencias en B. V. Bothmer, «The Karnak Statue of Ny-user-ra», *MDAIK,* 30 (1974), págs. 165-170. Véanse también las referencias en el capítulo 5, nota 12.

23. Para las referencias sobre el material de Abusir y Abu Gurob, véase Porter-Moss, *Bibliography,* III, parte 1, págs. 324-350; también Ricke, *Bemerkungen,* II, *passim,* y Alexander Badawy, *A History of Egyptian Architecture,* 1, págs. 105-143. M. Verner, *Forgotten Pharaohs, Lost Pyramids: Abusir,* Praga. 1994. Un relato abundantemente ilustrado de las nuevas e importantes

excavaciones en Abusir, con el descubrimiento de estatuaria, arquitectura significativa y una pirámide hasta entonces desconocida, así como tumbas privadas, incluida la enorme mastaba de Ptahshepses. *Ibid.*, «Les sculptures de Reneferet découvertes à Abousir», *BIFAO,* 85 (1985), págs. 267-280. Publicación de las excelentes estatuas del rey procedentes de su complejo de pirámide. *Ibid.*, «Les statuettes en bois d'Abousir», *RdE,* 36 (1985), págs. 145-152. Un grupo de pequeñas estatuas de prisioneros.

24. Kaiser, *Festschrift Ricke* (véase arriba, nota 22).

25. Convenientemente ilustrados, como otras muchas composiciones murales, por H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement,* Londres, 1951, figura 4.

26. Para la escena del botín asiático, véase Wreszinski, *Atlas,* III, lámina 121; para los libios con la escritura de Sesaht, véase Oric Bates, *The Eastern Libyans,* Londres, 1914, lámina 7. Véase capítulo 7, nota 2.

27. Breasted, *Ancient Records,* I, pág. 142; partes extensas de la autobiografía de Weni están traducidas y expuestas por sir Alan Gardiner, *Egypt of the Pharaohs,* Oxford, 1961, págs. 94-98. Véase también H. Goedicke, «The Alleged Military Campaign in S. Palestine in the Rign of Pepi I (VIth Dynasty)», *Rivista degli Studi Orientali,* 38 (1963), págs. 187-197; Alan R. Schulman, «Beyond the Fringe: Sources for Old Kingdom Foreign Affairs», *The SSEA Journal* (Toronto), 9, núm. 2 (marzo de 1979), págs. 79-104.

28. Breasted, *Ancient Records,* I, pág. 161; de entre diversas obras sobre este problema, el lector debe consultar *ibid.,* II, págs. 246-268; W. Stevenson Smith, «The Land of Punt», *JARCE,* 1 (1962), págs. 59-61; D. M. Dixon, «The Transplanting of Punt Incense Trees in Egypt», *JEA,* 55 (1969), págs. 55-65; Rolf Herzog, *Punt (DAIK Abh., Äg. Reihe,* 6), Glückstadt, 1968; K. A. Kitchen, «Punt and how to get there», *Orientalia,* 40 (1971), págs. 184-207; A. A. Saleh, «Some Problems relating to the Pwenet Reliefs at Deir el-Bahari», *JEA,* 58 (1972), págs. 140-158.

29. Smith, *Sculpture and Painting,* págs. 182, 207, figuras 85, 86.

30. *Archiv für ägyptische Archäologie,* I, Viena, 1938, páginas 175-183; A. Labrousse, J.-Ph. Lauer y J. Leclant, *Le temple haut du complexe funéraire du roi Ounas (Mission archéologique de Saqqarah II, IFAO Bibl. d'Études,* 73), El Cairo, 1977; Selim Hassan, *Annales,* 38 (1938), pág. 519; la publicación del ciclo de las estaciones de la calzada de Unas, en Selim Hassan, «The Causeway of Wnisat Saqqara», *ZÄS,* 80 (1955), págs. 136-139, con una reconstrucción de Smith, *Interconnections,* pág. 145, y figura 179.

31. Drioton, *Bull. Inst. Égypte,* 24 (1942-1943), pág. 45; para otro bloque, véase Vandier, *Bulletin, Musées de France,* 15 (1950), pág. 29, figura 4. Los relieves de la hambruna se exponen en S. Schott, «Aufnahmen vom Hungersnotrelief aus dem Aufweg der Unaspyramide», *Revue d'Égyptologie,* 17 (1965), págs. 7-13, y Donald B. Redford, *A Study of the Biblical Story of Joseph,* Leiden, 1970, págs. 91-99. Z. Hawass y M. Verner, «Newly discovered blocks from the causeway of Sahure», *MDAIK,* 52 (1966), páginas 177-186. Entre los bloques más significativos está una representación de hombres arrastrando un piramidión, así como un bloque de un beduino en una escena de hambruna, la cual constituye un prototipo para las famosas escenas de la calzada de Unas al final de la dinastía, que han perdido ahora su reclamación de prioridad y originalidad. Una posible explicación de la escena puede ser una visita de los egipcios a los desiertos para buscar piedra para una pirámide en miniatura y el descubrimiento de un beduino enflaquecido durante su misión.

32. Georg Steindorff, *Das Grag des Ti (Veröffentlichungen der Ernst von Sieglin Expedition,* II), Leipzig, 1913; Lucienne Épron, François Daumas y Henri Wild, *Le tombeau de Ti (Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale du Caire,* 65, fasc. 1-3), El Cairo, 1939, 1953, 1966.

33. Compárense con las bellas fotografías de Hassia en André Lhote, *La peinture égyptienne,* París, 1954, láminas 60, 61.

34. N. de G. Davies, *The Mastaba of Ptahhetep and Akhethetep at Saqqareh,* I, Londres, 1900, sobre todo las láminas xxxvii y xxviii.

35. Smith, *Sculpture and Painting,* lámina 56a, cfr. pág. 208, donde no se ha aclarado de forma suficiente que este estilo comenzó en los últimos años de la V dinastía. Véase también W. Barta, «Bemerkungen zur Darstellung der Jahreszeiten im Grabe des Mrr-wjj-k³.j», *ZÄS,* 97 (1971), págs. 1-7. Excelentemente ilustrado en Prentice Duell *et al., The Mastaba of Mereruka,* 2 vols., Chicago, 1938.

36. En parte están en El Cairo y en parte en el Metropolitan Museum de Nueva York; Firth, *Annales,* 26 (1926), pág. 101, láminas iv, v; Hayes, *The Scepter of Egypt,* I, figuras 64, 65.

37. Smith, *Sculpture and Painting,* lámina 23; para otras estatuas y estatuillas de madera de finales del Reino Antiguo, cfr. págs. 59-61.

38. Hellmuth Müller, *MDAIK,* 7 (1937), pág. 104, lámina 19. N. Cherpion, «De quand date de la tombe du nain Seneb», *BIFAO,* 84, 1984, págs. 35-54. Aunque fechada generalmente en la V o VI dinastía, el autor propone una fecha en la IV dinastía, específicamente en el reinado de Dedefre.

39. H. Junker, *Giza V,* Viena, 1941; para otras estatuillas de enanos, véase Smith, *op. cit.,* pág. 57.

40. Estimadas en cien en el caso del funcionario favorito de Neferikara, Ra-wer, y de treinta a cincuenta para Ba-ba (antes leído como Jnum-baf), descendiente de la familia real: Smith, *Sculpture and Painting,* págs. 46, 50.

41. Véanse las exposiciones sobre el grupo de John D. Cooney, *Bulletin of the Brooklyn Museum,* 15 (1953), págs. 1-25; B. V. Bothmer, *BMFA,* 46, 1948, 30 ss.; Peter Kaplony, *Studien zum Grab des Methethi (Monographien der Abegg-Stiftung Bern,* 8), Berna, 1976.

42. Compárense las estatuas de la V dinastía de Pen-meru y las estatuillas de la VI dinastía de Nejebu procedentes de Giza que se encuentran en Boston: Smith, *Sculpture and Painting,* láminas 21c, d, 26 a-c. E. R. Russman, «A Second Style in Egyptian Art in the Old Kingdom», *MDAIK,* 51 (1995), págs. 269-279. Consideración de un estilo de estuaria diferente bien representado en la VI dinastía con la exageración de algunos rasgos y la supresión de otros, incluyendo los rasgos cabezas muy grandes con cuerpos largos y estrechos de cintura comprimida.

CAPÍTULO 7: LA VI DINASTÍA (2420-2258 A.C.)

1. J.-Ph. Lauer y Jean Leclant, *Le temple haut du complexe funéraire du roi Téti (Mission archéologique de Saqqareh,* 1, *IFAO, Bibl. d'Étude,* 51), El Cairo, 1972, y para una estatua que cabría asignar a Teti, véase El Cairo, JdE 39103, expuesta e ilustrada por

Vandier, *Manuel*, III, págs. 33 y 34, lámina 7(5); Smith, *Sculpture and Painting*, pág. 82. G. Jéquier, *Le monument funéraire de Pépi II*, I-III, El Cairo, 1938-1940. Para el material procedente del reinado de Pepi I, cfr. Jean Leclant, «Recherches à la pyramide de Pépi Ier à Saqqarah (1972-1976)», *BSFE*, 77-78 (1977), páginas 26-38, y J.-Ph. Lauer y Jean Leclant, «Découverte de statues de prisioners au temple de la pyramide de Pépi I», *Revue d'Égyptologie*, 21 (1969), págs. 55-62; *Recherches dans la pyramide et au temple haut du pharaon Pépi Ier, à Saqqarah (Scholae Adriani de Buck Memoriae Dictae, 6)*, Leiden, 1979.

2. Jéquier, *op. cit.*, I-III. Para la escena del botín libio, copiada después en la XXV dinastía, véase M. F. Laming Macadam, *The Temples of Kawa, II, History and Archaeology of the Site*, texto, Londres, 1955, págs. 63-67, láminas 9, 49, con referencias a los ejemplos de Sahura, Neuserra y Pepi II. Tratado también por Anthony J. Spalinger, «Some Notes on the Libyans of the Old Kingdom and Later Historical Reflexes», *The SSEA Journal* [Toronto], 9, núm. 3 (junio de 1979), págs. 125-160.

3. Jéquier, *op. cit.*, III, lámina 32.

4. Jéquier, *op. cit.*, II, lámina 41.

5. Cyril Aldred, *Old Kingdom Art in Ancient Egypt*, Londres, 1949, láminas 60-63; John D. Cooney, *Egyptian Art in the Brooklyn Museum Collection*, Brooklyn, 1952, láminas 19-21. La estatua arrodillada con jarras se representa antes como un tipo de estatua por un fragmento de Hildesheim asignado al reinado de Kefrén por Eva Martin-Pardey, *Plastik des Alten Reich*, Teil I (Pelizaeus-Museum Hildesheim, *Corpus Antiquitatum Ägyptiacarum*, Lieferung I), Mainz, 1977, págs. 70-73. Ejemplos posteriores del tipo se enumeran en Erika Schott, «Eine Antef-Statuette», *Festschrift Elmar Edel*, Bamberg, 1979, págs. 390-396.

6. Jéquier, *Annales*, 27 (1927), pág. 60, lámina v.

7. Sethe, *JEA*, 1 (1914), pág. 233; Petrie encontró algunas figurillas muy pequeñas de cobre de comienzos de la era dinástica en el templo de Abidos: *Abydos II*, lámina V.

8. Ésta fue la opinión final de A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 4.ª ed. de J. R. Harris, Londres, 1961, páginas 214 y 215. Se han expresado diversas opiniones y nunca se ha llegado a establecer de forma definitiva si algunas partes no se vaciaron.

9. J. E. Quibell, *Hierakonpolis I*, Londres, 1900, láminas xliv, xlvi; *II*, Londres, 1902, láminas lvi.

10. Quibell, *op. cit.*, láminas xli-xliii, pág. 44, lámina xlvii; Ursula Rössler-Köhler, «Zur Datierung des Falkenbildes von Hierakonpolis (CGC 14717)», *MDAIK*, 34 (1978), págs. 117-125 (sobre la reatribución a la XVIII dinastía).

11. Para las inscripciones biográficas de la VI dinastía, véase Breasted, *Ancient Records*, I, 131 ss.; J. A. Wilson en James B. Pritchard (ed.), *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament*, 3.ª ed. con sup., Princeton, 1969, págs. 227 y 228; Alessandro Roccati, *La littérature historique sous l'Ancien Empire Égyptien*, París, 1982; Alan H. Gardiner, *Egypt of the Pharaohs*, Oxford, 1961, págs. 94-99; Gerald E. Kadish, «Old Kingdom Activities in Nubia: Some Reconsiderations», *JEA*, 52 (1966), págs. 23-33. Para Punt y Biblos, véase Newberry, *JEA*, 24 (1938), págs. 182-184, y otros muchos estudios. Para una discusión general, véase Alan R. Schulman, «Beyond the Fringe: Sources for Old Kingdom Foreign Affairs», *The SSEA Journal*, 9, núm. 2 (1979), págs. 79-104.

12. *Ancient Egypt as represented in the Museum of Fine Arts*, 6.ª ed. rev., Boston, 1960, págs. 64-69; Dunham, *JEA*, 24 (1938), pág. 1; Reisner y Smith, *Giza Necropolis*, págs. 11, 55, 56; Breasted, *Ancient Records*, I, pág. 121.

13. Naguib Kanawati, *The Egyptian Administration in the Old Kingdom: Evidence on its economic decline*, Warminster, 1977. Kanawati cree que la prosperidad relativa de los funcionarios de provincias sigue a la de los funcionarios más altos de la corte, y que la idea de una descentralización hacia las provincias parece ahora insostenible. Los estudios recientes también han hecho hincapié en las hambrunas de finales del Reino Antiguo como la causa primordial de su declive; véase Barbara Bell, «The Dark Ages in Ancient History. I. The First Dark Age in Egypt», *AJA*, 75 (1971), págs. 1-26. Opiniones contrarias ha expresado J. Vercouter, «Égyptologie et climatologie. Les crues du Nil à Semneh», *Études sur l'Égypte et le Soudan anciens (Cahier de Recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille*, 4 [1976], págs. 139-172).

14. Traducción de R. O. Faulkner, en William K. Simpson (ed.), *The Literature of Ancient Egypt*, pág. 214.

15. Reisner y Smith, *Giza Necropolis*, II, págs. 64, 73-76.

16. Vasijas de piedra egipcias con los nombres de Kefrén y Pepi (I?) se encontraron en el sitio de Ebla en Siria, al sur de Alepo; Paolo Matthiae, «Tell Mardikh: Ancient Ebla», *AJA*, 82 (1978), págs. 540-543.

17. Por ejemplo, Jean Vercoutter, *Égyptiens et Préhellènes*, París, 1954, sobre todo págs. 61-72.

TERCERA PARTE: ASCENSIÓN Y DERRUMBAMIENTO DEL REINO MEDIO

CAPÍTULO 8: EL PRIMER PERIODO INTERMEDIO: VII-X DINASTÍAS (2258-2052 A.C.)

1. Hayes, *JEA*, 32 (1946), pág. 3; Hans Goedicke, *Königliche Dokumente aus dem Alten Reich*, Wiesbaden, 1967.

2. William K. Simpson, «Two Egyptian Bas Reliefs of the Late Old Kingdom», *North Carolina Museum of Art Buelletin*, 11, núm. 3 (diciembre de 1972), págs. 3-13.

3. Hermann Junker, *Giza IV*, Viena y Leipzig, 1940; J. Capart, *Une chambre funéraire de la sixième dynastie*, Bruselas, 1906; W. K. Simpson, *The Mastabas of Qar and Idu*, 12, nota 30.

4. Smith, *Sculpture and Painting*, capítulo XII; Mohamed Saleh, *Three Old Kingdom Tombs at Tebes*, El Cairo, Mainz, 1977.

5. A. M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir*, V, Londres, 1953.

6. *Ibid.*, IV, Londres, 1924.

7. Henry G. Fischer, *Dendera in the Third Millenium B.C., down to the Theban Domination of Upper Egypt*, Locust Valley, Nueva York, 1968, págs. 93-175.

8. Caroline N. Peck, *Some Decorated Tombs of the First Intermediate Period at Naga ed-Der*, University Microfilms, Ann Arbor, 1958.

9. H. E. Winlock, *Excavations at Deir el Bahri*, Nueva York, 1942, pág. 204.

10. H. Ranke, «The Egyptian Collections of the University Museum», *University Museum Bulletin*, 15, núms. 2-3, Filadelfia, 1950, pág. 31, figura 18.

11. J. Vandier, *Mo'alla,* El Cairo, 1950; véase en particular págs. 33 ss. para la fecha; págs. 45 y 101 para la de la capilla de Gebelein de Ity; también págs. 265 ss. para las pinturas deterioradas pero importantes de la pequeña tumba de Sebek-hotep en Mialla.

12. Las pinturas se encuentran en Turín; Giulio Farina, *La pittura egiziana,* Milán, 1929, láminas xviii-xxi; ilustraciones en Anna Maria Donadoni Roveri (ed.), *Civilta' Degli Egizi: La Vita Quotidina,* Turín, 1987. *Le Credenze Religiose,* Turín, 1988. *Le Arti della Celebrazione,* Turín, 1989. Véase también Enrichetta Leospo, «La necropoli dalla fine dell Antico Regno al Medio Regno: La tomba dipinta di Iti», en Anna Maria Donadoni Roveri *et al., Gebelein: Il villagio e la necropoli,* Turín, 1994, págs. 45-53.

13. Excavada por Labib Habachi.

14. H. G. Fischer, «The Nubian Mercenaires of Gebelein during the First Intermediate Period», *Kush,* 9 (1961), págs. 44-80. Fischer muestra que estos nubios se representan frecuentemente en sus propias estelas en esta época [147]. Vivían y fueron enterrados cerca de la comunidad egipcia a la que servían. Véase acldendum en *Kush,* 10 (1962), págs. 333, 334.

15. Vandier, *op. cit.,* pág. 110, lámina xxxviii.

16. Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 101; H. E. Winlock, *Models of Daily Life in Ancient Egypt,* Cambidge, Mass., 1955. Pero véase la revisión reciente de la fecha a la XII dinastía, reinado de Sesostris I: D. Arnold, «Amenemhat I and the Early Twelfth Dynasty at Tebes», *Metropolitan Museum Journal,* 26 (1991), págs. 5-48.

17. La momia yaciente sobre el ataúd aparece bajo un resguardo en un muro no publicado de la tumba de la XI dinastía de Djar en Tebas que se parece mucho en tema y estilo a las capillas de Gebelein y Mialla. La momia sobre un féretro o el muerto sobre un lecho fueron un tema preferido (como el de la mujer que se hace peinar) para los ataúdes pintados, las estelas y la decoración mural en la región del sur de Tebas: Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 229; Vandier, *op. cit.,* pág. 282.

18. Winlock, *Excavations at Deir el Bahri,* pág. 204.

19. Vandier, *op. cit.,* págs. 90, 111.

20. Para los escasos restos de las pinturas bien ejecutadas y de los relieves tallados con precisión de Jety II, que incluyen tres filas de soldados (Wreszinski, *Atlas,* II, lámina 15), véase Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 231; F. Ll. Griffith, *The Inscriptions of Siut and Der Rifeh,* Londres, 1889; también F. Ll. Griffith y P. E. Newberry, *El Bersheh II,* Londres, 1895, láminas xii-xvii, para la capilla de Aha-nekht (núm. 5).

21. Quibell, *Excavations at Saqqara (1905-1906),* El Cairo, 1907, láminas xiii, xv, págs. 20-23.

22. *BMFA,* 3 (1905), pág. 13.

CAPÍTULO 9: LA XI DINASTÍA (2134-1991 A.C.)

1. La investigación reciente prefiere la idea de que los dos reyes anteriormente llamados Mentuhotep II y III eran la misma persona que asumió una titularidad diferente tras la conquista de Heracleópolis. También se piensa que su supuesto predecesor, Mentuhotep I, puede representar una versión anterior de su nombre; E. Drioton y J. Vandier, *L'Égypte,* colección Clio, 4.ª ed., París, 1962; véase también el estudio de J. J. Clère sobre la historia del Reino Medio, *Cahiers d'histoire mondiale,* I, París, 1954, págs. 643 ss., y W. C. Hayes en I. E. S. Edwards, C. J. Gadd y N. G. L. Hammond (eds.), *The Cambridge Ancient History,* 3.ª ed., I, parte 2, Cambridge, 1971, págs. 476-485.

2. Véase H. E. Winlock, *Excavations at Deir el Bahri: The Rise and Fall of the Middle Kingdom at Thebes;* Vandier, *Manuel,* II, págs. 154 ss.; E. Baldwin Smith, *Egyptian Architecture,* Nueva York, 1938, pág. 100; Dieter Arnold, *Der Tempel des Königs Mentuhotep von Deir el-Bahari,* I, *Architektur und Deutung,* y II, *Die Wandreliefs des Sanktuares,* El Cairo-Mainz, 1974, y «Deir el-Bahari, II», en Helck y Otto, *Lexikon,* I, págs. 1011-1017.

3. Winlock, *op. cit.,* págs. 11 ss., láminas 3, 33; D. Arnold, *Gräber des alten und mittleren Reiches in el-Tarif (AV,* 17), El Cairo-Mainz, 1976.

4. W. M. F. Petrie, *Gizeh and Rifeh,* Londres, 1907, láminas i. xv, xxii.

5. E. Naville y H. R. Hall, *The XIth Dynasty Temple at Deir el-Bahari,* III, Londres, 1913, lámina xiv, 2; cfr. láminas xii, xiii; *ibid.,* I (1907), láminas xiii-xviii; II (1910), láminas v, vi, ix-xx, para otros relieves del templo. Además de las referencias que he dado para estos relieves en *Sculpture and Painting,* pág. 235, véase Cyril Aldred, *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt,* Londres, 1950, láminas 14, 15.

6. Daressy, *Annales,* 17 (1917), pág. 226; Labib Habachi, «King Nebhepetre Mentuhotep: his monuments, place in history, deification, and unusual representations in the form of gods», *MDAIK,* 19 (1963), págs. 16-52; Vandersleyen, *PKG,* figura 267; David B. O'Connor, «The Dendereh Chapel of Nebhepetre Mentuhotep», en *Studies in Honour fo Harry Smith* (en prensa).

7. F. W. von Bissing, *Demkmäler ägyptischer Sculptur,* Múnich, 1914, láminas 33a, 77.

8. Winlock, *BBMMA,* sección II (diciembre de 1924), página 13, figura 10.

9. W. C. Hayes, *The Scepter of Egypt,* I, Nueva York, 1953, figuras 100, 101.

10. Porter-Moss, *Bibliography,* I, parte I, págs. 391-393; Elizabeth Riefstahl, «Two Hairdressers of the Eleventh Dynasty», *JNES,* 15 (1956), págs. 10-17; Winlock, *op. cit.,* nota 2, págs. 101-104; William K. Simpson, «The Middle Kingdom in Egypt: Some Recent Acquisitions», *BMFA,* 72 (1974), págs. 100-116, con bibliografía, pág. 115, nota 13.

11. Naville y Hall, *op. cit.,* I, láminas xix-xx; Winlock, nota 2, lámina 8; Aldred, *op. cit.,* láminas 8 y 9.

12. Naville y Hall, *op. cit.,* I, láminas xxii-xxiii; III, láminas ii, iii.

13. Véanse en particular las dos piezas, Aldred, *op. cit.,* láminas 14 y 15.

14. N. de Davies, *Five Theban Tombs,* Londres, 1913, láminas xxix-xxxviii; Hayes, *op. cit.,* I, pág. 163, figura 99.

15. Winlock, *op. cit.,* nota 2, pág. 32; Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 356. Puede encontrarse una exposición importante e interesante del arte del relieve de la XI dinastía en Henry G. Fischer, «An Example of Memphite Influence in a Theban Stela of the Eleventh Dynasty», *Artibus Asiae,* 22 (1959), páginas 240-252. Fischer también estudia una desconcertante estela de estilo tebano, con referencias a otros importantes monumen-

tos de esta dinastía, en «An Eleventh Dynasty Couple holding the Sign of Life», *ZÄS,* 100 (1973), págs. 16-28. Para el texto del escultor Iritsen, véase Winfried Barta, *Die Selbstzeugnis eines ägyptischen Künstlers (Stele Louvre C 14) (Münchner Ägyptologische Studien,* 22), Berlín/Múnich, 1970; A. Badawy, «The Stela of Irtysen», *Chronique d'Égypte,* 36 (1961), págs. 269-276.

16. F. Bisson de la Roque, *Tod (Fouilles de l'Institut français du Caire,* XVIII), El Cairo, 1937, pág. 79, láminas xx-xxviii.

17. Aldred, *op. cit.,* láminas 16-18; Richard Fazzini, *Images for Eternity,* cat. 35, págs. 49, 135; cfr. Vandersleyen, *PKG,* lámina 268b (procedente de Elefantina).

18. Winlock, *The Rise and Fall,* pág. 52, láminas 7, 33.

19. Se ilustra una selección en color en Vandersleyen, *PKG,* lámina XXVI.

20. H. E. Winlock, *Models of Daily Life in Ancient Egypt,* Cambridge, Mass., 1955; D. Arnold, «Amenemhat I and the Early Twelfth Dynasty at Thebes», *Metropolitan Museum Journal,* 26 (1991), págs. 5-48.

21. Para la fachada de una tumba de Deir Rifeh cerca de Assiut que también copia una construcción en madera, véase Montet, *Kemi,* 6 (1936), lámina vi, frente a pág. 136.

22. La cubierta se ha omitido al pintar el pabellón del ganado, pero aparece en las maquetas de las casas, donde el porche presenta una fila exterior de columnas de loto y una fila interior de papiros; Winlock, *op. cit.,* nota 20, láminas 11, 56.

CAPÍTULO 10: LA XII DINASTÍA (1991-1786 A.C.)

1. Vandier, *Manuel,* II, págs. 619-640, y A. Badawy, *A History of Egyptian Architecture,* II, *The First Intermediate Period, the Middle Kingdom, and the Second Intermediate Period,* Berkeley y Los Ángeles, 1966, págs. 48 y 49.

2. E. Naville, *Bubastris,* Londres, 1891, págs. 10 ss.; Porter-Moss, *Bibliography,* IV, pág. 29; para parte de una columna de haces de papiros y uno de los grandes capiteles del Museo de Bellas Artes de Boston, véase Smith, *Ancient Egypt* (1960), páginas 79-81; Badawy, *op. cit.,* págs. 88 y 89, lámina 13. Sobre los elementos de este templo del Reino Medio, véase Labib Habachi, *Tell Basta (Supplément aux Annales,* 22), El Cairo, 1957; D. Arnold, «Hypostyle Halls of the Old and Middle Kingdom?», en Peter Der Manuelian, *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 39-54.

3. Como en el templo del Reino Nuevo del Sinaí; Petrie, *Researches in Sinai,* Londres, 1906, láminas 101-104.

4. Chevrier, *Annales,* 34 (1934), pág. 174; 38 (1938), páginas 567; P. Lacau y H. Chevrier, *Une chapelle de Sésostris Ier à Karnak,* 2 vols., El Cairo, 1956, 1969; Vandersleyen, *PKG,* lámina 270a; C. Strauss-Seeber, «Zu Bildprogramm und Funktion der Weissen Kapelle in Karnak», en R. Gundlach y M. Rochholz (eds.), *Ägyptische Tempel-Struktur, Funktion und Programm* (HÄB, 37), 1994, págs. 287-318.

5. Vandier, *Manuel,* II, pág. 619, figura 326; A. Vogliano, *Secundo rapporto... Madinet Madi,* Milán, 1937.

6. Vandier, *Manuel,* II, pág. 193, figura 135; Edwards, *The Pyramids of Egypt,* pág. 188; Alan B. Lloyd, «The Egyptian Labyrinth», *JEA,* 56 (1970), págs. 81-100; K. Michalowski, «The Labyrinth Enigma: Archaeological Suggestions», *JEA,* 54 (1958), págs. 219-222; Dieter Arnold, «Das Labyrinth und seine Vorbilder», *MDAIK,* 35 (1979), págs. 1-9.

7. Ricke, *Bemerkungen,* II, pág. 50; Hans Goedicke, *Reused Blocks from the Pyramid of Amenemhet I at Lisht,* Nueva York, 1971, págs. 23 y 24.

8. Véase Vandier, *Manuel,* II, págs. 167 ss. El Instituto Arqueológico Alemán de El Cairo ha emprendido una meticulosa reexcavación del sitio de la pirámide de Amenemhat III de Dahshur. Véanse los primeros informes en Dieter Arnold y Ranier Stadelmann, «Dahschur: Erster Grabungsbericht», *MDAIK,* 31 (1975), págs. 169-174; «Dahschur: Zweite Grabungsbericht», *MDAIK,* 33 (1977), págs. 15-20. D. Arnold, *Der Pyramidenbezirk des Königs Amenemhet III in Dahschur.* Band I: *Die Pyramide* (AV 53), Mainz, 1987.

9. W. M. F. Petrie, *Illahun, Kahun and Gurob,* Londres, 1891, pág. 5, láminas xiv, xvi; un trozo del plano que conecta las viviendas de los jornaleros con los escasos restos del templo del valle de Sesostris II se encuentra en Petrie, *Kahun, Gurob and Hawara,* Londres, 1890, lámina xv; para un esbozo del plano del sitio con la pirámide, véase Porter-Moss, *Bibliography,* IV, 108. Para las casas de Lahun, véase Badawy, *op. cit.,* nota 1, págs. 22-27.

10. Véase Petrie, *Illahun, Kahun and Gurob,* lámina vi, para estos fragmentos de columnas.

11. A. J. Arkell, *A History of the Sudan,* Londres, 1955, páginas 55 ss.; Reisner, *BMFA,* 27 (1929), pág. 64; Vandier, *Manuel,* II, págs. 995-1004; Somers Clarke, *JEA,* 3 (1916), pág. 155. Las dos fortalezas de Semna y las de Uronarti, Shalfak y Mirgissa fueron limpiadas por la expedición Harvard-Museo de Bellas Artes de Boston. La salvaje campaña nubia iniciada en 1957 para registrar y retirar en parte los monumentos que se hallaban al paso del lago creado por la construcción de la presa de Asuán dieron como resultado el examen y la excavación intensivos de muchas de las fortalezas del Reino Medio y los emplazamientos de los pueblos-fortaleza. Al mismo tiempo, aparecieron informes finales sobre sitios excavados con anterioridad. Aquí no podemos proporcionar una bibliografía extensa, pero sí algunas referencias a obras importantes: Dows Dunham y Josez M. A. Janssen, *Semna Kumma (Second Cataract Forts,* I), Boston, 1960; Dunham, *Uronarti Shalfak Mirgissa (Second Cataract Forts,* II), Boston, 1967. Informes sobre Buhen: Walter B. Emery en *Kush,* 7 (1959), págs. 7-14; 8 (1960), págs. 7-10; 9 (1961), págs. 81-86; 10 (1962), págs. 106-108; 11 (1963), págs. 116-120; 12 (1964), páginas 43-46; *JEA,* 44 (1958), págs. vii-viii; 45 (1959), págs. 1 y 2; 47 (1961), págs. 1-3; 48 (1962), págs. 1-3; 49 (1963), págs. 2 y 3. Sobre Mirgissa, véase Wheeler en *Kush,* 9 (1961), págs. 87-179, y Vercoutter en *Kush,* 12 (1964), págs. 57-62; 13 (1965), págs. 63-73; *BSFE,* 37-38 (1963), págs. 23-30; 40 (1964), págs. 4-12; 43 (1965), págs. 7-13; 49 (1967), págs. 5-11; 52 (1968), págs. 7-14; *Révue d'Égyptologie,* 15 (1963), págs. 69-75; 16 (1964), págs. 179-191. Sobre Askut, véase Badawy en *Kush,* 12 (1964), págs. 47-53; *Archaeology,* 18 (1965), págs. 124-131; *JARCE,* 5 (1966), páginas 23-27. Para una discusión general, véase A. W. Lawrence, «Ancient Egyptian Fortifications», *JEA,* 51 (1965), págs. 69-94; William Y. Adams, *Nubia: Corridor to Africa,* Londres, 1977, págs. 175-192; Badawy, *History of Egyptian Architecture,* II, páginas 198-234. Para los informes finales, véase Jean Vercoutter *et al., Mirgissa I y II,* París, 1970, 1975. W. B. Emery, H. S. Smith

y Anne Millard, *The Fortress of Buhen,* parte I, *The Archaeological Report,* Londres, 1979; parte 2, *The Inscriptions,* Londres, 1976. Suart Tyson Smith, *Askut in Nubia: the Economics and Ideology of Egyptian Imperialism in the Second Millenium B.C.,* Londres, 1995.

12. P. E. Newberry, *Beni Hasan II,* Londres, 1893, lámina XV.

13. Petrie, *Koptos,* Londres, 1896, lámina ix; Cyril Aldred, *Middle Kingdom Art in Ancient Egypt,* lámina 22; Vandersleyen, *PKG,* lámina 271.

14. H. G. Evers, *Staat aus dem Stein,* Múnich, 1929, láminas 26-30. Las excelentes láminas y texto de estos dos volúmenes son indispensables por su completo tratamiento de la escultura exenta del Reino Medio.

15. W. C. Hayes, *BMMA,* 5 (segunda serie) (1946), pág. 119; véanse también los comentarios de Winifred Needler, «Four Relief-sculptures from the Pyramid of Sesostris I at Lisht», *Annual of the Art and Archaeology Division, Royal Ontario Museum,* Toronto, 1961, págs. 15-26, y Cyril Aldred, «Some Royal Portraits of the Middle Kingdom in Ancient Agypt», *MMJ,* 3 (1970), páginas 27-50. Se ha sugerido que la pareja de estatuas de madera procedentes del sitio de la pirámide de Sesostris I en Lisht no son contemporáneas de este rey, puesto que fueron encontradas como un depósito en una cámara del muro que cerraba la mastaba de Imhotep y no en el propio recinto del rey. Por lo tanto, puede haberse realizado tras la muerte del rey. Otra posibilidad es que se hiciera para su ajuar funerario y luego se colocara en el depósito de Imhotep.

16. Vandier, *Manuel,* II, pág. 194; J. von Beckerath, «Hor», en Helck y Otto, *Lexikon,* II, 1274; Bruce Williams, en *Serapis,* 3 (1975-1976), págs. 41-57.

17. Henri Frankfort, *Kingship and the Gods,* Chicago, 1948, págs. 61 ss.

18. G. A. Reisner, *Excavations at Kerma, I-III, IV-V (Harvard African Studies,* V, VI), Cambridge, Mass., 1923. Reisner y Smith consideraron que el enterramiento de túmulo era de Hepzefa y que Kerma era una colonia comercial administrada por Hepzefa como gobernador. Parece una explicación lógica para el hallazgo de estas estatuas en un lugar tan remoto, y además se asumió que Hepzefa había sido enterrado de la forma local con su cortejo asesinado ritualmente para acompañarlo. Esta opinión ha sido cuestionada por Hintze y otros, pues ahora parece que la serie de enterramientos de túmulos representa un cementerio de gobernantes locales que habían obtenido las estatuas mediante el comercio o el saqueo, quizás de Assiut o de un complejo de templo como el de Heka-ib en Asuán. Véase Fritz Hintze, «Das Kerma-Problem», *ZÄS,* 91 (1964), págs. 82-85; Bruce G. Trigger, «Kerma: the Rise of an African Civilization», *The International Journal of African Historical Studies,* 9 (1976), págs. 1-21; W. Y. Adams, *Nubia: Corridor to Africa,* páginas 195-216; Brigitte Gratien, *Les cultures Kerma,* Lille, 1978. Ahora se piensa que Kerma representa el reino nubio independiente de Yam, y que la serie de tumbas de túmulo pertenecen a la cima de este poder en el Segundo Periodo Intermedio.

19. El doctor Ernesto Scamuzzi nos ha permitido amablemente la reproducción de una fotografía de las piezas recién reunidas; para el fragmento superior, véase Evers, *op. cit.,* lámina 21. Para un ejemplo de las estatuas cúbicas, véase B. V. Bothmer, «Block Statues of the Egyptian Midle Kingdom, II: The Sculpture of Teta's Son», *BMA,* 2 (1960-1962), págs. 18-35. Sobre el concepto de las primeras estatuas cúbicas, véase Arne Eggebrecht, «Zur Bedeutung des Würfelhockers», *Festgabe für Dr Walter Will,* Colonia, Berlín, Bonn, Múnich, 1966, páginas 143-163. Eggebrecht cree que representan al muerto en el proceso de su resurrección de la tierra.

20. N. de Davies y Alan Gardiner, *The Tomb of Antefoker,* Londres, 1920, láminas xxxviii, xxxix.

21. Steindorff, en Hans Steckeweh, *Die Fürstengräber von Qâw,* Leipzig, 1936, pág. 8; para la escultura, véanse láminas 10, 15. El orden de las tumbas ha sido invertido por Berlev, *CdE,* 69 (1994), pág. 292.

22. R. O. Faulkner, en W. K. Simpson (ed.), *The Literature of Ancient Egypt,* 3.ª ed. rev., New Haven, 1977, págs. 193-197. R. B. Parkinson, *The Tale of Sinuhe and Other Egyptian Poems 1940-1640 BC,* Oxford, 1997, págs. 203-211.

23. H. W. Müller, *Die Felsengräber der Fürsten von Elephantine,* Glückstadt-Hamburgo-Nueva York, 1940.

24. Labib Habachi nos ha permitido amablemente la reproducción de una de estas piezas notables. L. Habachi (con contribuciones de G. Haeny y F. Junge), *The Sanctuary of Heqaib auf Elephantine IV.* (AV 33), 2 vols., El Cairo, 1985. D. Franke, *Das Heiligtum des Heqaib aus Elephantine: Geschichte eines Provinzheiligtums im Mittleren Reich,* SAGA, 9, Heidelberg, 1994.

25. Petrie, *Antaeopolis,* Londres, 1930; para estas tumbas, véase también Steckeweh, *Die Fürstengräber von Qâw.*

26. La escena del huerto fue señalada por Montet, *Kêmi,* I (1928), pág. 67, y yo poseo un calco que realicé de esta parte del muro norte en 1951. Por desgracia, esta importante e interesante tumba (la mayor excavada en roca del Reino Medio) está en muy malas condiciones y sólo se ha publicado parcialmente. El informe original de George A. Reisner («The Tomb of Hepzefa, Nomarch of Siut», *JEA,* 5 [1918], págs. 79-98) debe complementarse con W. S. Smith, «A Painting in the Assiut Tomb of Hepzefa», *MDAIK,* 15 (1957), págs. 221-224, e *Interconnections,* págs. 135-137, y figura 167. Aún más recientemente se ha sostenido la posibilidad de una influencia minoica o la adopción de motivos minoicos en la decoración del cielo raso de esta tumba; véase Maria C. Shaw, «Ceiling from the Tomb of Hepzefa», *AJAU,* 74 (1970), págs. 25-30.

27. A. M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir,* I-III, Londres, 1914-1915.

28. *Ibid.,* VI, Londres, 1953. En la lámina xviii se han omitido las bandas punteadas desde el manto; cfr. *op. cit.,* III, lámina XXXV.

29. Dunham y Smith en *Studi Memoria di Ippolito Roselini,* I, Pisa, 1949, pág. 263; E. L. B. Terrace, *Egyptian Painting of the Middle Kingdom: The Tomb of Djehuty-nekht,* Nueva York, 1968; «The Entourage of an Egyptian Governor», *BMFA,* 66 (1968), págs. 5-27. A. M. Roth y C. Roehrig, «The Bersha Procession: A New Reconstruction», *Journal of the Museum of Fine Arts, Boston* (1989), págs. 31-40.

30. F. Ll. Griffith y P. E. Newberry, *El Bersheh,* II, Londres, 1895, láminas i-ix.

31. Griffith y Newberry, *op. cit.,* I; W. S. Smith, «Paintings of the Middle Kingdom at Bersheh», *AJA,* 55 (1951), pág. 321.

32. Davies y Gardiner, *op. cit.*

33. P. E. Newberry, F. Ll. Griffith *et al., Beni Hasan I-IV,* Londres, 1891-1910. A. G. Shedid, *Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten,* Mainz, Zaberns Bildbände zur Archäologie 16, 1994. Sobre todo valioso por las fotografías en color de las superficies murales limpiadas recientemente.

34. El estilo de las pinturas puede apreciarse muy bien por las copias realizadas por el señor y la señora Norman de Garis Davies; *BMMA,* sección II (abril de 1933), págs. 23-29; Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* I, láminas vii-xi, véase también *JEA,* 35 (1949), pág. 13.

35. Para un detalle en color del árbol de la izquierda, véase Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* I, lámina ix.

36. Newberry y Griffith, *Beni Hasan I,* lámina xxxi.

37. Las inclemencias del tiempo han destruido una pintura de un hombre del Reino Antiguo conduciendo una litera arrastrada por dos burros en el muro de una tumba de Giza; Selim Hassan, *Excavations at Giza,* V (El Cairo, 1944), pág. 245, figura 104. En la tumba de los «Dos hermanos» de la V dinastía de Saqqara se muestra a los dueños portados en una litera arrastrada por parejas de burros: Ahmed M. Moussa y Hartwig Altenmüller, *Das Grab des Nianchnum und Chnumhotep,* Mainz am Rhein, 1977, págs. 114 y 115, láminas 42 y 43.

38. J. Cerny, A. H. Gardiner y T. E. Peet, *The Inscriptions of Sinai,* I, Londres, 1952, láminas xxxvii, xxxix, lxxxv; II (1955), 114, 118, 206; véase también al hombre montando un burro sobre la cubierta de la daga de Biblos, Frankfort, *Ancient Orient,* ilustración 281. El tema de los caballos y jinetes se trata extensamente en Alan R. Schulman, «Chariots, Chariotry, and the Hyksos», *The SSEA Journal,* 10 (1980), págs. 105-153. Charles Bonnet y Dominique Valbelle, *Le Sanctuaire d'Hathor... Sinai,* París, 1996.

CAPÍTULO 11: LAS ARTES MENORES Y LAS RELACIONES EXTERIORES DEL REINO MEDIO

1. J. de Morgan, *Fouilles à Dahchour,* I, II, Viena, 1895, 1903; Guy Bruton, *Lahun,* I, *The Treasure,* Londres, 1920; Émile Vernier, *Catalogue général du Musée du Caire, Bijoux et orfèvreries,* El Cairo, 1927, láminas i, ii, vii, viii, xxxviii, lxvi-lxxxi; Cyril Aldred, *Jewels of the Pharaohs,* Londres, 1971; Alix Wilkinson, *Ancient Egyptian Jewellery,* Londres, 1971. Adela Oppenheim, «The Jewellery of Queen Weret», *Egyptian Archaeology,* 9, 1996, pág. 26.

2. H. E. Winlock, *The Treasure of El-Lahun,* Nueva York, 1934.

3. Arthur Mace y Herbert Winlock, *The Tomb of Senebtisi at Lisht,* Nueva York, 1916, lámina xxi; W. C. Hayes, *The Scepter of Egypt,* I, Nueva York, 1953, pág. 230, figura 146; Bruce Williams, «The Date of Senebtisi at Lisht and the Chronology of the Major Groups and Deposits of the Middle Kingdom», *Serapis,* 3 (1975-1976), págs. 41-57. Para la corona de Jnumet en color, véase Aldred, *op. cit.,* lámina 28. Bruce Williams ha mostrado *(op. cit.)* que Senebtisi vivió en la XIII dinastía y no antes, como pensaron Winlock y Mace.

4. El diseño sobre un pectoral (disco solar con ureos y coronas del Bajo Egipto encima) puede verse en el dibujo en color, P. E. Newberry, *El Bersheh,* I, Londres, 1895, frontispicio.

5. Hija de Sesostris II que vivió en el reinado de Amenemhat III pero fue enterrada cerca de la pirámide de su padre en Lahun.

6. Vernier, *op. cit.,* láminas xxxviii, lxvii; Winlock, *op. cit.,* láminas ii-iv. Para la corona de Jnumet con elementos en forma de lira en color, véase Aldred, *op. cit.,* lámina 27. Aldred, *op. cit.,* ilustra una vista lateral de la corona de Sat-hator-yunet en color, lamina 39, con los ornamentos de la peluca restaurados.

7. Cfr. Smith en Reisner, *Giza Necropolis,* II, pág. 31.

8. Para este diseño en forma de 8, véase Helene J. Kantor, *The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C.,* Bloomington, 1947, pág. 43.

9. Los cierres reales de la parte posterior de broches similares se muestran en Winlock, *op. cit.,* lámina xiii, pág. 54; para las fajas, *ibid.,* págs. 37-41; véase también Hayes, *The Scepter of Egypt,* I, pág. 213, figura 147.

10. Cfr. Lucas y Brunton en *Annales,* 36 (1936), págs. 197-200, donde se mencionan pinturas en miniatura similares sobre objetos en la tumba de Tutanjamón (un trono, un pendiente y un escarabajo de oro con un pájaro *bennu).* Se dice que estaban cubiertos con una fina capa de cristal. El diminuto retrato del rey sobre el pendiente se muestra en Penelope Fox, *Tukankhamen's Treasure,* Oxford, 1951, lámina 49a, donde se denomina a la cubierta cuarzo translúcido. La placa de Dahshur se muestra en un dibujo a color en *JEA,* 6 (1920), lámina xvi, y en color en Aldred, *op. cit.,* pág. 29. Sigue dudándose sobre la sustancia del fondo sobre el que se realizó la pintura, pero la técnica parece diferente a la de la escena del toro acosado pintada en la parte posterior de una hoja de cristal en Creta (sir Arthur Evans, *Palace of Minos,* III, Londres, 1930, pág. 108).

11. Bruton, *op. cit.,* nota 1, láminas i, vi, xi; Winlock, *op. cit.,* lámina vii; Aldred, *op. cit.,* láminas 37, 38 (color).

12. De Morgan, *Fouilles à Dahchour,* I, láminas xix, xx, xxi; Aldred, *op. cit.,* láminas 41, 42 (color); Wilkinson, *op. cit.,* lámina 11 (color).

13. P. E. Newberry y F. Ll. Griffith, *Beni Hasan,* II, Londres, 1893, lámina xvi; N. de G. Davies, *BMMA,* sección II (abril de 1993), pág. 28, figura 5.

14. Pierre Montet, *Byblos et Égypte,* París, 1928. Varios de los objetos se ilustran en Smith, *Interconnections,* figuras 26 (baúl), 28 (pectoral) y 29 (pequeña esfinge de bronce).

15. La comparación con la joyería con incrustaciones procedente de las sepulturas de las personas ajenas a la realeza de Egipto que carecen de parte del refinamiento de las piezas pertenecientes a las princesas resalta aún más la peculiaridad de la factura de Biblos. Véanse la joya de Sesostris II que presenta un uso temprano del escarabajo alado y el pectoral del Museo de Manchester, R. Engelbach, *Riqqeh and Memphis,* VI, Londres, 1915, lámina i; *JEA,* I (1914), lámina vi, pág. 44; Aldred, *op. cit.,* láminas 79-81. Un pectoral de plata similar de Sesostris II y un avispón de plata de bulto redondo sobre un broche se encontraron en la sepultura de una mujer en Harageh; Engelbach, *Harageh,* Londres, 1923, lámina xv, pág. 15.

16. T. Eric Peet, *The Stela of Sehek-khu,* Manchester, 1914; Wilson en Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament,* 3.ª ed. con supl., Princeton, 1969, pág. 230.

17. John A. Wilson, *Culture of Ancient Egypt,* Chicago, 1956, pág. 134, donde parece haber vuelto a creer en la influencia ba-

sada en la supremacía cultural y el comercio en contraste con las opiniones expresadas en su publicación de la estatuilla de Djehuty-hetep en *AJSL,* 58 (1941), págs. 225-236. Ahí reconsidera los contactos de Egipto con Palestina y Siria con una inclinación a aceptar un grado considerable de dominio político. Este dominio, apoyado por la fuerza militar, lo asumen W. F. Albright, *The Archaeology of Palestine,* Harmondsworth, 1949, pág. 85, y sir Leonard Woolley, *A Forgotten Kingdom,* Harmondsworth, 1953, pág. 61, aunque William A. Ward ha argumentado algo diferente en una investigación más reciente *(Orientalia,* 30 [1961], págs. 22-45, 129-155). Véase también James M. Weinstein, «Egyptian Relations with Palestine in the Middle Kingdom», *BASOR,* 217 (febrero de 1975), págs. 1-16.

18. Uj-hotep II (B 4): A. M. Blackman, *The Rock Tombs of Meir,* III, Londres, 1915, págs. 11-13, láminas iii, v. Cfr. las opiniones de Blackman sobre la inscripción de Bersheh, *JEA,* 2 (1915), pág. 13.

19. Jnumet-nefer-hedjet, inscrito en la base de su estatua, es ordinariamente un título de las damas reales, no un nombre, y con frecuencia se utiliza sin el nombre (Brunton en *Annales,* 49 [1949], págs. 99 ss.). Sin embargo, en el caso de esta princesa particular es posible que sea su nombre completo que se acortó a Jnumet en la mayoría de los objetos de su tumba (Winlock, *op. cit.,* pág. 4, nota 6). Cfr. O. Perdu, «Khenemet-nefer-hedjet: une princesse et deux reines du moyen empire», *Revue d'Égyptologie,* 29 (1977), págs. 66-85. Para las estatuas procedentes de Ugarit, véase Claude F. A. Schaeffer, *Ugaritica,* I (París, 1939), pág. 20, lámina iii; *Syria,* 13 (1932), lámina xiv; 15 (1934), págs. 131 ss.; de Qatna: *Syria,* 9 (1928), lámina xii, págs. 10, 11, 16-17.

20. Porter-Moss, *Bibliography,* VII, pág. 374 (Gezer), página 392 (Qatna), pág. 393 (Ugarit), pág. 405 (Knossos), pág. 398 (Adana), pág. 399 (Kurigin Kale); Smith, *Interconnections,* 14-15, figuras 23-25. La presencia de estas estatuas egipcias en Asia occidental ha sido explicada por W. Helck como producto del comercio o el saqueo durante el final del dominio hicso («Ägyptische Statuen im Ausland: Ein chronologisches Problem», *Ugaritische Forschungen,* 8 [1976], págs. 113-115). Véanse también los comentarios de James Weinstein, «A Statuette of the Princess Sobeknefru at Tell Gezer», *BASOR,* 213 (1974), págs. 49-57.

21. Helene J. Kantor, *op. cit.,* y R. W. Ehrich (ed.), *Chronologies in Old World Archaeology,* Chicago, 1965, págs. 1-46. Para la cronología egea, véase V. Hankey y P. Warren, «The Absolute Chronology of the Aegean Late Bronze Age», *Bull. Inst. of Classical Studies,* 21 (1974), págs. 142-152. La conexión Egeo-Egipto ha sido tema de diversos estudios importantes, entre los que destacan Jean Vercoutter, *Essai sur les relations entre égytiens et préhellènes,* París, 1954, y *L'Égypte et le monde égéen pré-hellénique,* París, 1956; Fritz Schachermeyr, *Ägäis und Orient (Akad. der Wiss. und der Lit., Phil.-Hist. Kl. Denkschriften,* 93), Viena, 1966; Frankfort, *Ancient Orient,* págs. 243-248; Wolfgang Helck, *Die beziehungen Ägyptens und Vorderasiens zur Ägäis bis ins 7. Jahrhundert v. Chr. (Erträge der Forschung,* Bd 120), Darmstadt, 1979; Manfred Bietak (ed.), *An International Symposium at the Metropolitan Museum: Trade, Power and Cultural Exchange: Hyksos Egypt and the Eastern Mediterranean World 1800-1500 B.C.,* Viena, 1995. Varios ensayos, incluidos estudios sobre las pinturas murales minoicas procedentes de Avaris y las paralelas de Knossos y otros lugares.

22. F. Bisson de la Roque, *Cairo, Catalogue général, Trésor de Tod* (1950); *Le trésor de Tod (Documents de fouilles de l'Institut français,* El Cairo, 1953.

23. Schaeffer, *Ugaritica,* I, pág. 56; M. Dunand, *Fouilles de Byblos,* I, París, 1939, págs. 191 (núm. 2986), 193, figura 178, lámina clxxvii. Se requeriría demasiado espacio para detallar aquí todos los problemas conectados con la presencia egipcia en el Mediterráneo oriental en esta época. Ward ha sostenido que existen pocas pruebas del control militar egipcio sobre Palestina, si bien sin duda algunos aspectos de la presencia egipcia en Palestina y Siria podrían ser una respuesta política a la afluencia hurrita (W. A. Ward, «Egypt and the East Mediterranean in the Early Second Millenium B.C.», *Orientalia,* 30 [1961], págs. 22-45, 129-155). Particularmente importantes para la historia del arte son los descubrimientos de Montet y Dunand en Biblos. El tratamiento reciente más completo de este material, aparte de la monumental *Fouilles de Byblos* de Dunand (II, 3 vols., París, 1959), lo proporcionan Olga Tufnell y William A. Ward, «Relations between Byblos, Egypt and Mesopotamia at the End of the Third Millenium B.C.: A Study of the Montet Jar», *Syria,* 43 (1966), págs. 165-241, si bien Edith Porada, «Les cylindres de la jarre Montet», *ibid.,* págs. 243 ss., ha cuestionado ciertas fechas cruciales. Ward ha reafirmado su datación de la jarra de Montet en «Scarabs from the Montet Jar: A Late Eleventh Dynasty Collection from Byblos», *Berytus,* 26 (1978), págs. 37-53. Véase O. Tufnell y W. A. Ward, *Studies on Scarab Seals,* vol. I (Ward): *Pre-Twelfth Dynasty Scarab-Amulets,* Warminster, 1978; vol. II (Tufnell): *Scarabs-Seals and their Contribution to History in the Early Second Millennium B.C.,* Warminster, 1979. Además del depósito cerrado que contenía la denominada «jarra de Montet», también deben considerarse las tumbas de varios príncipes de Biblos, contemporáneas de los últimos años de la XII dinastía. La más importante de éstas puede fecharse con seguridad en los reinados de Amenemhat III y IV; véase Donald P. Hansen, «Some Remarks on the Chronology and Style of Objets from Byblos», *AJA,* 73 (1969), págs. 281-284. Gran parte de este material se investiga en Smith, *Interconnections,* al que pueden añadirse más comentarios aparecidos en *idem,* «Influence of the Middle Kingdom of Egypt in Western Asia, especially in Byblos», *AJA,* 73 (1969), págs. 277-281. Daphna Ben-Tor, «The Absolute Date of the Montet Jar Scarabs», en Leonard H. Lesko, *Ancient Egyptian and Mediterranean Studies in Memory of William A. Ward,* Providence, 1998, páginas 1-17.

24. Sidney Smith, *AJA,* 49 (1945), págs. 1 ss., y Helene Kantor en *Chronologies in Old World Archaeology,* págs. 19-22. La señora Kantor ha realizado una eficaz comparación entre algunas de estas vasijas de plata de Tod y la decoración acanalada imitada de esas formas de metal en la alfarería del Minoico Medio IIa (Evans, *Palace of Minos,* I, pág. 241, figura 181, lámina ii, b, *Suppl,* lámina iii, b; iv, pág. 132, figura 100).

25. Engelbach, *Harageh,* 2, 9-17, láminas x, xiv, xv; *Riqqeh and Memphis,* VI, Londres, 1915, pág. 12, lámina i; compárese un simple pectoral que se dice procedente de Dahshur, Burlington Fine Arts Club, *Ancient Egyptian Art,* Londres, 1922, lámina 1, pág. 20. Estos objetos y muchos otros se discuten e ilustran en Aldred, *op. cit.,* y Wilkinson, *op. cit.*

26. Schaeffer, *Ugaritica,* I, pág. 56, figuras 43, 44; Helmuth

H. Bossert, *Altsyrien,* Tubinga, 1951, núm. 727, en la pág. 217. Una visión posterior de este diseño de palmeta aparece sobre un motivo de cielo raso en la tumba tebana (núm. 48) de Surer en el reinado de Amenhotep III (copia en color en el Metropolitan Museum, Bibliothèque Nationale, núm. 30.4.27), sobre un textil de la tumba de Tutanjamón, y sobre un cielo raso de un nicho de ventana en la entrada oriental de Medinet Habu en el reinado de Ramsés III; Uvo Hölscher, *The Mortuary Temple of Ramses III,* II (Chicago, 1951), lámina 24c. Para un ejemplo contemporáneo similar de Creta en una copa minoica media IIa, véase Evans, *Palace of Minos,* IV, pág. 132, figura 100.

27. Se pensó que la densa alfarería negra de estos tiestos no era de factura cretense ni egipcia, sino posiblemente anatolia; E. J. Forsdyke, *Catalogue of Greek and Etruscan Vases in the British Museum,* I, *Prehistoric Aegean Pottery,* Londres, 1925, pág. 94, núm. a 567, figura 115.

28. El color se cambió erróneamente a amarillo y verde en las ediciones posteriores de su libro: sir Gardiner Wilkinson, *The Manners and Customs of the Ancient Egyptians,* Boston, 1883, 1, lámina viii, frente a pág. 362.

29. Uj-hotep II (B 4); Blackman, *op. cit.,* láminas ix, xxviii. El diseño se coloca lateral y no verticalmente [206c]; para Qaw véase sir Flinders Petrie, *Antaeopolis,* Londres, 1930, lámina i; H. Steckeweh, *Die Fürstengräber von Qâw,* Leipzig, 1936, láminas 9 y 12.

30. Prisee d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien,* I, París, 1878-1879, lámina 34, I. G. A. Wainwright ha expuesto estas espirales en forma de 8 para afirmar su postura de que Keftiu no era Creta sino Cilicia oriental; *Anatolian Studies* 4 (1954), pág. 33, cfr. W. Lamb, *ibid.,* pág. 21, para espirales primitivas similares de Anatolia oriental y Azerbaiyán.

31. Griffith y Newberry, *El Bersheh,* I y II, figura 1; G. A. Reisner, *Harvard African Studies,* v, *Kerma I-III,* Cambridge, Mass., 1923, lámina 17, pág. 3. La cultura de Kerma se expone en David O'Connor, «Nubia before the New Kingdom», en *Africa in Antiquity: The Arts of Ancient Nubia and the Sudan,* I, *The Essays,* Brooklyn, 1978, págs. 47-61; los objetos se ilustran y exponen en Steffen Wenig, *Africa in Antiquity: The Arts of Ancient Nubia and the Sudan,* II, *The Catalogue,* Brooklyn, 1978, págs. 30-41, 145-161, cat. núms. 44-69. Para la cerámica vidriada, véase Robert S. Bianchi, «Faience at Kerma», *The SSEA Journal,* 10 (1980), págs. 155-160.

32. Compárese L. Borchardt, *Das Grabdenkmal des Königs S'ahu-re,* II, Leipzig, 1913, lámina 9, con Steckeweh, *op. cit.,* lámina 12 c. En el ejemplo de Sahura no se puede estar seguro de que los elementos individuales se hayan tomado de la flor de loto y, de hecho, en algunos de los rosetones se han insertado elementos de plumas convencionales; el rosetón de Qaw está compuesto por varias flores de loto abiertas semejantes a las de la banda de la cabeza que luce una dama en los relieves de ese lugar, o incluso de Bersheh [197].

33. Reisner, *Kerma IV-V,* págs. 49-55, 134-175. Véase nota 3.

34. E. Naville, *The XIth Dynasty Temple at Deir el Bahari,* III, Londres, 1913, láminas xxvi, xxvii; W. M. F. Petrie, *Researches in Sinai,* Londres, 1906, láminas 147-158.

35. Petrie, *Antaeopolis,* lámina xxi, págs. 5 y 6; tumba 7163; Brunton, *Qau and Badari,* III, pág. 9.

36. Reisner sólo menciona e ilustra la jarra, *Kerma I-III,* págs. 30-33, figura 9, de la que piensa que es meroítica. Se ocupa sobre todo de los fragmentos de jarrones de piedra con los nombres de Pepi I, Neferkara, Amenemhat I y Sesostris I encontrados cerca. También había un tiesto con decoración polícroma, como las vasijas pintadas del gran túmulo, y un trozo pequeño de una vasija de casi segura factura egea con sencillas bandas oscuras sobre cerámica clara. La mayoría de los tiestos polícromos se encontraron en el anexo al «fuerte» por el este. Se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Boston.

37. *BMMA,* Sección II (diciembre de 1923), pág. 31, figura 25; Hayes, *The Scepter of Egypt,* II, 38, figura 28; G. Vittmann, «Zur Plastik des mittleren Reiches: Sebekemsaf und Jui», *GM,* 10 (1974), págs. 41-44 (fecha Yuy en la XIII dinastía).

38. Evans, *Palace of Minos,* IV, pág. 122, figura 77. Compárese también con los diseños del *Palace of Minos,* I, pág. 246, figura 186.

39. H. J. Kantor, *op. cit.,* pág. 23. Janine Bourriau, «The Dolphin Vase from Lisht», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 101-116.

40. Petrie, *Kahun, Gurob and Hawara,* pág. 25, lámina xxvii.

41. Montet, *Byblos et l'Égypte,* lámina cxlviii, cfr. láminas cxlvi y cxlv para un jarrón con forma de pez; l'Emir Maurice Chehab en *Mélanges syriens offerts à Monsieur René Dussaud,* II, París, 1939, págs. 803 ss.

42. En el norte lejano hay algunos ejemplos infrecuentes de decoración similar sobre cerámica oscura con incisiones que se extiende hasta la época del Reino Nuevo. En Alalaj (Tell el Atchana, en la llanura de Antioquía) se encontró un jarrón con dos asas de forma y decoración similares (H. Th. Bossert, *Altanatolien,* pág. 153, núm. 660). Véase también *ibid.,* pág. 147, núms. 626, 629, para tiestos de Boghazköy, y Hetty Goldman, *AJA,* 44 (1940), págs. 77-79, figura 39, para una pequeña frasca procedente de Tarso y referencias a cerámica con incisiones decorada de forma similar procedente de Tell el Judeideh en la cercanía de Alalaj.

43. Reisner, *Kerma IV-V,* págs. 320 ss.; Smith, *Ancient Egypt,* Boston, 1960, pág. 98, figura 61; Wenig, *op. cit.,* figura 15, cat. núms. 61 y 62.

44. C. M. Firth, *The Archaeological Survey of Nubia, Report for 1909-1910,* El Cairo, 1915, láminas 39, 40; Wenig, *op. cit.,* cat. núms. 27-40, 42.

45. Reisner, *Kerma I-III,* lámina 9, *IV-V,* pág. 473, figura 340; Wenig, *op. cit.,* figura 17. Dos vasijas pintadas provenían de la cámara de enterramiento del gran túmulo (K III C), las que presentan decoración de plantas y figuras, de enterramientos secundarios en los compartimentos cercanos, al igual que otras con motivos geométricos. Tres más se encontraron en los túmulos K IV, K VIII y K XIV, mientras que unos cuantos tiestos sin publicar se hallaron en el anexo al «fuerte» y en la habitación H al este de éste.

46. Reisner, *Kerma I-III,* lámina 19; O'Oconnor, *op. cit.,* figura 37.

47. Reisner, *Kerma I-III,* pág. 136.

48. Véase Smith, *Ancient Egypt,* pág. 100, figura 63, y Wenig, *op. cit.,* figura 13, para la restauración de una de estas camas del Museo de Bellas Artes de Boston.

49. Reisner, *Kerma IV-V,* págs. 13 y 14; para las incrustaciones de marfil y mica, págs. 265-281; Wenig, *op. cit.,* cat. núms. 45-57.

50. En estos diseños que cubren la parte superior de la cabeza en los gorros de cuero (?) hay una insinuación de la pieza de metal única que sostiene las cadenas de rosetones en un tocado de la época de Tutmosis III: H. E. Winlock, *The Treasure of Three Egyptian Princesses,* Nueva York, 1948, láminas iii, iv.

51. Reisner, *Kerma I-III,* pág. 324, lámina 26.

CAPÍTULO 12: EL SEGUNDO PERIODO INTERMEDIO: XIII-XVII DINASTÍAS (1786-1570 A.C.)

1. T. Säve-Söderbergh, *Ägypten und Nubien,* Lund, 1941; sobre el tema de Kerma más concluyente, véase Fritz Hintze, «Das Kerma-Problem», *ZÄS,* 91 (1964), págs. 79-86, y B. G. Trigger, «Kerma: The Rise of an African Civilization», *International Journal of African Historical Studies,* 9 (1976), págs. 1-21. Véase nota 18 del capítulo 10 y nota 31 del capítulo 11. Hintze concluyó que Kerma no fue una factoría comercial egipcia del Reino Medio, sino el centro de una cultura nubia autóctona y la residencia de su gobernante, siendo adquiridos los objetos egipcios allí encontrados mediante el comercio con los hicsos y el saqueo de los fuertes egipcios al norte de la Segunda Catarata. Trigger respalda esta opinión y considera el túmulo de «Hepzefa» (K III) el último y mayor en el desarrollo. Para la extensión de la zona de Kerma, véase B. Gratien, «Les nécropoles Kerma de l'île de Sai III», *Études sur l'Égypte et le Soudan anciens (Cahier de Recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille,* 3) (1975), págs. 43-66. Charles Bonnet, *Kerma: Territoire et Métropole,* El Cairo, 1986.

2. Sin embargo, en Reisner, *Kerma I-III,* lámina 26, se ilustran trozos de un ataúd pintado.

3. Reisner, *Kerma I-III,* págs. 38 y 39; *Kerma IV-V,* pág. 76.

4. Smith, *Ancient Egypt as Represented in the Museum of Fine Arts,* 6.ª ed., Boston, 1960, pág. 94, figura 57.

5. Compárense las cabezas de Sobkemsaf de la XVII dinastía, Sejem-ra-jutauy, el fundador de la XIII dinastía, y Sesostris III, de Medamud: Rémy Cottevieille-Giraudet, *Fouilles de l'Institut français du Caire,* IX (1893), láminas xliv, xlv, xlvi.

6. H. G. Evers, *Staat aus dem Stein,* I, Múnich, 1929, láminas 143-148.

7. W. C. Hayes, *The Scepter of Egypt,* I, Nueva York, 1953, págs. 341 y ss.; *JEA,* 33 (1947), págs. 3-11.

8. J. J. Tylor, *The Tomb of Sebeknekht,* Londres, 1896; W. Wreszinski, *Bericht über die photographische Expedition von Kairo bis Wadi Halfa,* Halle, 1927, láminas 34-37; 42, 43; Hayes en *JEA,* 33 (1947), pág. 3.

9. Robert M. Engberg, *The Hyksos Reconsidered,* Chicago, 1939; Albright, *The Archaeology of Palestine,* págs. 85 ss.; T. Säve-Söderbergh, «The Hyksos Rule in Egypt», *JEA,* 37 (1951), páginas 53 ss.; John Van Seters, *The Hyksos,* New Haven, 1966. K. S. B. Ryholt, *The Political Situation in Egypt during the Second Intermediate Period c. 1800-1550 b.C.,* Carsten Niebuhr Institute Publications 20, Copenhague, 1997. Véase nota 12.

10. Frankfort, *Ancient Orient,* págs. 124, 246, 247. Espirales, esfinges y un árbol con flores de papiro aparecen en Mari, donde el «guardián de los cielos» es un ejemplo de la técnica de claroscuro en la pintura, como las plantas sobre fondo rojo de Alalaj; *Syria,* 18 (1937), págs. 325-354, láminas xxxix, xxxviii, página 2, figura 14; Woolley, *A Forgotten Kingdom,* lámina 6. Max Mallowan ha especulado sobre una fuente común para las pinturas de Mari y las de los cielos rasos del Reino Medio en Egipto, influida por los diseños de claroscuro de la cerámica común en la esfera de influencia de Mitanni desde 1500 a.C.: *Mélanges syriens offerts à Monsieur René Dussaud,* II, págs. 887 ss. Sir Leonard Wooley me ha permitido amablemente examinar fotografías de las pinturas fragmentarias de Alalaj descritas en *Antiquaries Journal,* 28 (1948), pág. 14. Para todo este material, véase Smith, *Interconnections,* págs. 96-106.

11. Georges Dossin en *Syria,* 20 (1939), págs. 110, 111; Schaeffer, *Ugaritica,* I, pág. 16.

12. Manfred Bietak, «Vorläufiger Bericht über die erste und zweite Kampagne der Österreichischen Ausgrabungen auf Tell Ed-Deb'a im Ostdelta Ägyptens» (1966, 1967), *MDAIK,* 23 (1968), págs. 79-114; «Vorläufiger Bericht über die dritte Kampagne», *MDAIK,* 26 (1970), págs. 15-42. Cfr. también R. S. Merrillees, «El-Lisht and Tell el-Yahudiya Ware...», *Levant,* 10 (1978), págs. 75-98; «Die Hauptstadt der Hyksos und die Ramsesstadt», *Antike Welt,* 6 (1975), págs. 28-43; Bietak, *Tell el-Dab'a II. Der Fundort im Rahmen einer archäologisch-geographischen Untersuchung über das ägyptische Ostdelta,* Viena, 1975. M. Bietak (ed.), *An International Symposium at the Metropolitan Museum: Trade, Power and Cultural Exchange: Hyksos Egypt and the Eastern Mediterranean World 1800-1500 B.C.,* Viena, 1995. Diversos ensayos, incluidos estudios de las pinturas murales minoicas procedentes de Avaris y las paralelas de Knossos y otros lugares. Los artículos individuales no se enumeran en esta bibliografía. *Ídem, Avaris: The Capital of the Hyksos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a,* Londres, 1996. *Ídem,* «Dab'a, Tell ed-», en E. Myers (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East,* vol. II, páginas 99-101, Nueva York, 1997.

13. Evans, *The Palace of Minos,* I, pág. 419, figura 304 b; Porter-Moss, *Bibliography,* VII, pág. 396; *Guide to the Egyptian Collections,* British Museum (1930), pág. 333, figura 179. Varios estudiosos han puesto en tela de juicio con razón la estratificación y valor de los objetos egipcios descubiertos en Creta, pues los consideran importaciones muy posteriores. Véase en particular Leon Pomerance, «The Possible Role of Tomb Robbers and Viziers of the 18th Dynasty in Confusing Minoan Chronology», *Antichità Cretesii: Festschrift Prof. Doro Levi,* 1971, págs. 21-29.

14. Sobre la segunda estela de Karnak, véase L. Habachi, *The Second Stela of Kamose (DAIK, Abhandlungen, Archäologische Reihe,* 8), Glückstadt, 1972; H. S. Smith y A. Smith, «A Reconsideration of the Kamose Texts», *ZÄS,* 103 (1976), págs. 48-76.

15. H. E. Winlock, *The Rise and Fall of the Middle Kingdom at Thebes,* Nueva York, 1947, pág. 145.

16. Manfred Bietak y Eugen Strouhal, «Die Todesumstände des Pharaohs Seqenenre (17. Dynastie)», *Ann. Naturhist. Mus. Wien,* 78 (1974), págs. 29-52.

17. Para estos textos, véase Wilson en Pritchard (ed.), *Ancient Eastern Texts relating to the Old Testament,* 3.ª ed. con supl., Princeton, 1969, págs. 230-234.

18. Tylor, *The Tomb of Sebeknekht,* lámina II; N. de G. Davies, *JEA,* 12 (1926), III; Émile Vernier, *Catalogue général du Musée du Caire, Bijoux et orfevreries,* El Cairo, 1927, lámina xlix.

19. Un ejemplo de El Kab se ha atribuido al reinado de Amenhotep I (J. J. Tylor, *The Tomb of Renni,* Londres, 1900, lámina ii), pero los relieves bastante toscos de esta tumba recuerdan la obra de la época de Hatshepsut y Tutmosis III. La señora Desroches-Noblecourt ha llamado la atención hacia un escarabajo de Tutmosis I que muestra a ese rey en un carro, *Revue d'Égyptologie,* 7 (1950), págs. 43 ss.; A. R. Schulman, «Egyptian Representations of Horsemen and Riding in the New Kingdom», *JNES,* 16 (1957), págs. 253-271, presenta este y otros ejemplos. Véase también capítulo 10, nota 38.

20. Vernier, *Bijoux et orfèvreries,* láminas iii, ix-xi, xxxix, xliixlvi, xlix-liii; Aldred, *Jewels of the Pharaohs,* láminas 49-58 (ambos *op. cit.,* capítulo 11, nota 1).

21. A los espaciadores con gatos de la reina Sebekemsaf (Burlington Fine Arts Club, *Ancient Egyptian Jewellery,* lámina XXVIIB) se les dio un giro más sofisticado en el reino de Tutmosis III; Winlock, *The Treasure of Three Egyptian Princesses,* lámina xvi, y Aldred, *Jewels of the Pharaohs,* lámina 84. Los cuerpos de los animales están completamente curvados con una pata encima de la otra y la cabeza girada. Evocan al león de plata asiático de Tod y constituyen un precedente para los leones de Soleb de Amenhotep III en el British Museum o la tapa de la jarra de Tutanjamón [344, esquina inferior derecha]. Compárese la postura frontal de los leoncitos de oro de Lahun (H. E. Winlock, *The Treasure of El-Lahun,* Nueva York, 1934), lámina xii, y el movimiento curvo del león de plata (F. Bisson de la Roque, *Le trésor de Tod,* El Cairo, 1953, lámina iv). Para los leones de Kamose, véase Winlock en *JEA,* 10 (1924), lámina 17.

22. Sir Arthur Evans *(Palace of Minos,* I, pág. 715) creía que la factura de esta daga era minoica, aunque no fue tan lejos como para afirmar que se había realizado en el Egeo. Su opinión fue cuestionada por Kantor, «Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C.», *AJA,* 51 (1947), pág. 64, nota 38. El rey luce un ejemplo primitivo de casco de batalla, la corona azul. Su oponente vencido lleva un gorro protector ajustado y no el largo cabello de los libios, que ordinariamente visten esa falda corta y bandas cruzadas sobre el pecho. La ausencia de un mechón de cabellos ha desconcertado al artesano y ha hecho que coloque la mano apresadora del rey sobre la cabeza del hombre y no ha sabido cómo tratar la daga y el codo derecho del extranjero. La ligera digresión del modelo tradicional puede indicar, como se ha sugerido, que está tratando de mostrar a uno de los hicsos, como en una tosca precursora anterior de la daga de Amosis, que perteneció a un seguidor del rey hicso Nebjepesh-ra Apofis y se encontró en una sepultura en Saqqara: Daressy, *Annales,* 7 (1906), págs. 115 ss. La empuñadura recubierta de oro presenta una presa cazada saltando con una nueva libertad, así como la nueva forma de palmeta tratada con mayor elegancia en la daga de Amosis. Parece más probable que se hiciera en el Bajo Egipto bajo los hicsos que en la misma Siria; cfr. Frankfort, *Ancient Orient,* págs. 245, 246.

23. Frankfort, *Ancient Orient,* pág. 264, y en el *Annual of the British School at Athens,* 37 (1940), págs. 106 ss.; Evans, *Palace of Minos,* III, pág. 41, figura 25; *Syria,* 18 (1937), págs. 325 ss.

24. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries,* 4.ª ed. de J. R. Harris, págs. 249-251.

25. Evans, *Palace of Minos,* III, págs. 113 ss.; Georg Karo, *Die Schachtgräber von Mykenai,* Múnich, 1930-1933, láminas xciii, xciv.

26. En Edimburgo y en el Louvre: Aldred, *New Kingdom Art in Egypt,* Londres, 1951, láminas 1, 2; Winlock, *JEA,* 10 (1924), láminas xii, xviii-xx.

27 Aldred, *op. cit.,* lámina 11, en el Museo de Turín.

CUARTA PARTE: EL REINO NUEVO

CAPÍTULO 13: LOS COMIENZOS DE LA XVIII DINASTÍA: AMOSIS-TUTMOSIS III (1570-1450 A.C.)

1. Para la deuda de Hatshepsut con Mentuhotep, véase Bengt J. Peterson, «Hatshepsut and Nebhepetre Mentuhotep», *Chronique d'Égypte,* 42 (1967), págs. 266-268; también A. Dodson, *JEA,* 75 (1989), págs. 224-226; V. A. Donohue, *DE,* 29 (1994), págs. 37-44.

2. E. Ayrton, A. Weigall y C. Currelly, *Abydos III,* Londres, 1904, láminas xxxvi, liii, lxi; Vandier, *Manuel,* II, figuras 149, 152, 154. Véase S. Harvey en la nueva bibliografía.

3. E. Naville, *The Temple of Deir el Bahari,* V, Londres, 1906, láminas cxlix, cl, pág. 11, y Alexandre Varille, *Inscriptions concernant l'architecte Amenhotep, fils de Hapou (IFAO, Bibl. d'Étude,* 44), El Cairo, 1968.

4. Para Inene y Hapu-seneb, véase Breasted, *Ancient Records,* II, págs. 40, 160, y H. Kees, *Das Priestertum im ägyptischen Staat von neuen Reich bis zur Spätzeit,* Leiden, 1953, págs. 11 y 12. Véanse las interesantes sugerencias con respecto a la contribución de Senmut realizadas por Fr. W. von Bissing, «Baumeister und Bauten aus dem Beginn des Neuen Reichs», *Studi in Memoria di Ippolito Rosellini,* I, Pisa, 1949, págs. 120-234; Alan R. Schulman, «Some Remarks on the Alleged "Fall" of Senmut», *JARCE,* 8 (1969-1970), págs. 37-42; Barbara Switalski-Lesko, «The Senmut Problem», *JARCE,* 6 (1967), págs. 113-117. Además del estudio ya citado de Schulman, se han dedicado varias discusiones importantes a la estatuaria de Senmut: B. V. Bothmer, «Private Sculpture of Dynasty XVIII in Brooklyn», *BMA,* 8 (1966-1967), págs. 66 y 67, y «More Statues of Senenmut», *ibid.,* II, parte 2 (1969-1970), págs. 124-143; M. Marciniak, «Une nouvelle statue de Senenmout récemment découverte à Deir el-Bahari», *BIFAO,* 63 (1965), págs. 201-207; H. Jacquet-Gordon, «Concerning a Statue of Senenmut», *ibid.,* 71 (1972), págs. 139-150; J. Berlandini-Grenier, «Senenmout, stoliste royal, sur une statue cube avec Neferourê», *ibid.,* 76 (1976), págs. 111-132. Sobre el origen de la tumba del patio de Senmut como lugar de enterramiento de la estatua para el Festival de Sed de Hatshepsut propuesto, véase Wolfgang Helck, «Zum thebanischen Grab Nr 353», *GM,* 24 (1977), págs. 35-40; Peter F. Dorman, *The Tombs of Senenmut: The Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353.* (MMA Egyptian Expedition 24), Nueva York, 1991.

5. Para la historia y la cronología del periodo, véase Donald B. Redford, *History and Chronology of the Eighteenth Dynasty of Egypt,* Toronto, 1967, págs. 57-87.

6. Para estos edificios, véase Vandier, *Manuel,* II, págs. 620, 745 ss., 793 ss.; L. Borchardt, *Ägyptische Tempel mit Umgang (Beiträge zur ägyptischen Bauforschung und Altertumskunde,* 2), El Cairo, 1938.

7. Von Bissing ha llamado la atención hacia ello, *op. cit.*, pág. 224, sugiriendo que Hatshepsut erigió las seis estatuas, de las cuales sólo la central de las tres frontales de la parte occidental del pilono se conserva medianamente bien. Tutmosis III rededicó esta estatua de Amenhotep I, mientras que, de acuerdo con esta sugerencia, habría reemplazado el nombre de Hatshepsut por el suyo propio en la estatua más occidental, dejando el nombre de su padre Tutmosis II en las dos que flanqueaban la entrada del pilono. Fuera o no éste el caso o la concepción original de Senmut, parece probable que el conjunto forme parte de un plan. La alternativa sería que la estatua de Amenhotep se tallara en su propio reinado para formar parte de los accesos a un templo que parece haber construido al norte del pilono VII (desmantelado durante la erección del pilono III por Amenhotep III). Mariette pensaba que esta figura colosal había sido trasladada ahí desde una posición en el frente del antiguo templo del Reino Medio.

8. Para una admirable presentación del desarrollo del templo de Karnak en el comienzo de la XVIII dinastía, véase Vandier, *Manuel*, II, pág. 862. El estudio fundamental de L. Borchardt se encuentra en K. Sethe (ed.), *Zur Baugeschichte des Amonstempels von Karnak (Untersuchungen*, V), Leipzig, 1905, págs. 3 ss. La presentación clásica del sitio es la de Paul Barguet, *Le temple d'Amon-Rê à Karnak*, El Cairo, 1962. Aunque partes del templo se ilustran o exponen en muchas publicaciones y monografías especializadas, se remite al lector a las siguientes para una visión general: Georges Legrain, *Les temples de Karnak*, Bruselas, 1929; Kazimierz Michalowski, *Karnak*, Nueva York, Washington, Londres, 1970. Se encontrarán referencias a partes específicas, relieves, estatuaria, etc., en Porter-Moss, *Bibliography*, II (2.ª ed., 1972). Para la «capilla roja», véase Pierre Lacau y Henri Chevrier, *Une chapelle d'Hatshepsout à Karnak*, 2 vols., El Cairo, 1977, 1979.

9. Para la historia del templo y su decoración, véase H. E. Winlock, *Excavations at Deir el Bahri*, Nueva York, 1942; E. Naville, *The Temple of Deir el-Bahri*, I-VI, Londres, 1894-1908; Marcelle Werbrouck, *Le temple d'Hatshepsout à Deir el Bahari*, Bruselas, 1949. Para las excavaciones polacas en el templo mortuorio de Hatshepsut, consúltese L. Dabrowski, «The Main Hypostyle Hall of the Temple of Hatshepsut at Deir el-Bahri», *JEA*, 56 (1970), págs. 101-104; J. Lipinska, «Studies on Reconstruction of the Hatshepsut Temple at Deir el-Bahari: a collection of the temple fragments in the Egyptian Museum, Berlin», en *Festschrift zum 150 jährigen Bestehen des Berliner Ägyptisches Museum (Mitt. aus der ägyptischen Sammlung*, 8), Berlín, 1974, páginas 163-171. Un recuento de los templos de Deir el-Bahari, con más referencias, lo proporciona Dieter Arnold, «Deir el-Bahari», en Helck y Otto, *Lexikon*, I, págs. 1006-1026, al que debe añadirse J. Lipinska, *Deir el-Bahari II: The Temple of Tuthmosis III, Architecture*, Varsovia, 1977, con una completa revisión de P. Gilbert, *Chronique d'Égypte*, 52 (1977), págs. 252-259. W. C. Hayes, «A Selection of Tuthmoside Ostraca from Deir el-Bahri», *JEA*, 46 (1960), págs. 29-52, ofrece una exposición importante de algunas capillas y quioscos asociados, para los cuales también puede verse J. Lipinska, «Names and History of the Sanctuaries built by Tuthmosis III at Deir el-Bahari», *JEA*, 53 (1967), páginas 25-33. La exploración reciente y el análisis arquitectónico del templo del jubileo de Tutmosis III de Karnak es el tema de Jean Lauffray, «Le secteur nord-est du temple jubilaire de Thoutmosis III à Karnak: état des lieux et commentaire architectural», *Kémi*, 19 (1969), págs. 179-218.

10. Un informe excelente de la estatuaria de Hatshepsut puede encontrarse en W. C. Hayes, *The Scepter of Egypt*, II, Nueva York, 1959, págs. 89-101.

11. El estudio reciente de las variaciones de detalle está comenzando a hacer posible una datación más aproximada de las piezas sin inscripciones; cfr. H. W. Müller en *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3-4 (1952-1953), pág. 67; B. V. Bothmer, *BMFA*, 52 (1954), pág. 11, para la identificación de dos piezas de Amenhotep II. Los aspectos diferentes que una de estas cabezas tradicionales puede presentar se ilustran bien en las fotografías de la excelente pieza atribuida a Tutmosis III del Museo de Berlín; H. R. Hall, *JEA*, 13 (1927), pág. 133. Compárense las láminas xxvii, xxviii con la lámina xxx, donde el perfil parece más próximo a la figura erguida de El Cairo, o la visión frontal, lámina xxix, que recuerda el tipo facial de Hatshepsut.

12. Sobre Punt y los relieves de Punt, véase Rolf Herzog, *Punt (ÄAH, Abh. Äg. Reihe*, 6), Gluckstadt, 1968; K. A. Kitchen, «Punt and how to get there», *Orientalia*, 40 (1971), págs. 184-207; W. S. Smith, «The Land of Punt», *JARCE*, I (1962), páginas 59, 60; Abdel-Aziz Saleh, «Some Problems relating to the Pwenet Reliefs at Deir el Bahari», *JEA*, 58 (1972), págs. 140-158; Emma Brunner-Traut, «Noch einmal die Fürstin von Punt, ihre Rasse, Krankheit und ihre Bedeutung für die Lokalizierung von Punt», *Festschrift zum 150 jährigen Bestehen des Berliner Ägyptischen Museums*, Berlín, 1974, págs. 71-85; Nina M. Davies, «A Fragment of a Punt Scene», *JEA*, 47 (1961), págs. 19-23; E. Danelius y H. Steinitz, «The Fishes and Other Aquatic Animals on the Punt-reliefs at Deir el-Bahri», *JEA*, 53 (1967), págs. 15-24; D. M. Dixon, «The Transplantation of Punt Incense Trees in Egypt», *JEA*, 55 (1969), págs. 55-65; F. Nigel Hepper, «Arabian and African Frankincense Trees», *JEA*, 55 (1969), págs. 66-72; *idem*, «An Ancient Expedition to Transplant Living Trees: Exotic Gardening by an Egyptian Queen», *Journal of the Royal Horticultural Society*, 92, parte 10 (1967), págs. 435-438; B. Couroyer, «Pount et la terre du Dieu», *Revue Biblique*, 80 (1973), páginas 53-74; Abdel Moneim A. H. Sayed, «Discovery of the Site of the 12th Dynasty Port at Wadi Gawasis on the Red Sea Shore», *Revue d'Égyptologie*, 29 (1977), págs. 138-178; «The Recently discovered Port on the Red Sea Shore», *JEA*, 64 (1978), páginas 69-75.

13. A. Mariette, *Deir-el-Bahari*, Leipzig, 1877, lámina v, muestra a este grupo como se encontró; repetido en L. Klebs, *Die Reliefs und Malereien des Neuen Reiches*, Heidelberg, 1934, figura 125, pág. 199. Tanto este bloque como el de El Cairo con la figura de la dama gruesa se omiten de los dibujos del conjunto del muro en Naville, *The Temple of Deir el-Bahari*, III, láminas lxix-lxxi. Los bloques sueltos que se muestran y otros encontrados después se han unido para formar el muro: Nicholas B. Millet, «A Fragment of the Hatshepsut Punt Relief», *JARCE*, I (1962), págs. 55-57, con W. Stevenson Smith, «The Land of Punt», *JARCE*, I (1962), págs. 59-60 (reconstrucción publicada también en Smith, *Interconnections*, figura 173).

14. Otro jinete aparece en un hacha de batalla de la XVIII dinastía del British Museum, núm. 5419a; W. M. F. Petrie, *Tools and Weapons*, Londres, 1917, lámina ii; *Archaeologia*, 53 (1892),

pág. 84, lámina iii. Alan R. Schulman, «Egyptian Representations of Horsemen and Riding in the New Kingdom», *JNES,* 16 (1957), págs. 264, 265, proporciona una lista de varias escenas de equitación, una al menos probablemente más antigua que la citada aquí.

15. Cfr. N. de G. Davies, *BMMA,* sección II (diciembre de 1930), figura 1, pág. 30. La pieza procede de Deir el-Medineh y ahora se encuentra en Berlín: Emma Brunner-Traut, *Die altägyptischen Scherbenbilder (Bildostraka) der Deutschen Museen und Sammlungen,* Wiesbaden, 1956, núm. 76, William H. Peck, *Egyptian Drawings,* Nueva York y Londres, 1978, pág. 115, núm. 46; Heinrich Schafer, *Jahrbuch der königliche preussischen Kunstsammlungen,* 37 (1916), figura 17, págs. 34, 45, observó que dichos dibujos son esbozos de monumentos terminados, mientras que los estudios preliminares se habrían preparado con mayor cuidado sobre papiro. Por lo demás, la opinión de Schafer es refutada por varias ostraca con figuras que conservan las guías y, por lo tanto, son sin duda estudios preparatorios. Algunas ostraca pueden mantener conexión con escenas de los muros de los templos, de las tumbas reales o privadas o de las estelas. Otras parece que ilustrarían textos literarios y otras más pueden ser ofrendas votivas o copias de obras acabadas.

16. Esta bestia rara vez presentada se encuentra en Erment en el reinado siguiente; sir Robert Mond y Oliver H. Myers, *The Temples of Armant,* Londres, 1940, láminas xciii, ciii; cfr. también L. Keimer, «Note sur les rhinocéros de l'Égypte ancienne», *Annales,* 48 (1948), pág. 47.

17. Berlín, núm. 22450; W. Wolf, *ZÄS,* 61 (1926), págs. 98-104, lámina viii, con referencias a otros ejemplos de la XVIII dinastía como los de Turín y el British Museum.

18. Chicago Natural History Museum núm. 30177-1: G. Steindorff, *ZÄS,* 73 (1937), pág. 122, lámina xxi; otros dos de Aniba: Steindorff, *Aniba II,* Gluckstadt, 1937, pág. 147, láminas 96, 97; y uno más sencillo de una tumba de la XVIII dinastía de Turín: E. Schiaparelli, *La tomba intatta dell'architetto Cha,* Turín, 1927, pág. 143.

19. Naville, *Deir el-Bahari III,* lámina lxxi (en color).

20. N. de G. Davies, *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-rè at Thebes,* Nueva York, 1934, lámina i; *The Tomb of Rekh-mi-rè at Thebes,* II, Nueva York, 1943, lamina xvii.

21. Por ejemplo, tumba núm. 84 (Amunezeh): *JEA,* 28 (1942), lámina v, pág. 50; 27 (1941), lámina xiii, pág. 96, para los sirios.

22. Tumba núm. 42 (Amenosis): Wreszinski, *Atlas,* I, lámina 168; Davies, *The Tombs of Menkheperrasonb, Amenmose and Another (Theban Tombs Series,* V), Londres, 1933, lámina xxxvi.

23. Tumba núm. 162: N. de Davies y R. O. Faulkner, *JEA,* 33, 1947, lámina viii, pág. 40.

24. Tumba núm. 143: N. de G. Davies, *BMMA,* sección II (noviembre de 1935), pág. 46, figuras 2, 3. Sin las balsas, una escena similar se encuentra en la tumba 89 (Amenmose): *JEA,* 26 (1940), lámina xxv, pág. 131.

25. Wrezinski, *Atlas,* II, láminas 26-33. Para una viva discusión sobre todo el problema de la seriedad del registro egipcio, véase Davies en *BMMA,* sección II (noviembre de 1929), página 35; *ibid.* (diciembre de 1930), pág. 29. Nathalie Beaux, *Le Cabinet de curiosités de Thoutmosis III. Plantes et animaux du «Jardin botanique» de Karnak* (OLA 36), Leuven, 1990.

26. Existe una literatura considerable sobre este tema. Entre los primeros estudios importantes se incluyen los de sir Arthur Evans, *The Palace of Minos,* II, Londres, 1928, págs. 534-536, 736 ss., Davies, *The Tomb of Rekh-mi-rè at Thebes,* I, pág. 22 ss., Helene J. Kantor, «The Aegean and the Orient in the Second Millennium B.C.», *AJA,* 51 (1947), págs. 1-103; Arne Furumark, «The Settlement at Ialysos and Aegean History», *Opuscula Archaeologica,* 6 (1950), págs. 215 ss.; G. A. Wainwright, «Asiatic Keftiu», *AJA,* 56 (1952), pág. 196. Véase más recientemente Jean Vercoutter, *L'Égypte et le monde égéen préhellénique,* y *Essai sur les relations entre Égyptiens et Préhellènes,* París, 1954; Smith, *Interconnections;* Frizt Schachermeyr, *Ägais und Orient (Akad. der Wiss und der Lit., Phil.-Hist. Kl. Denkschriften,* 93), Viena, 1966; R. S. Merrillees, «Aegean Bronze Age Relations with Egypt», AJA, 76 (1972), págs. 281-294; W. Helck, «Ägäis und Ägypten», en Helck y Otto, *Lexikon,* I, págs. 70-75; y Helck, *op. cit.*

27. Como ha señalado Marian Walker, «The Painted Pottery of the Near East», *Transactions of the American Philosophical Society,* 38, parte 2 (1948), pág. 221. P. Montet, *Les reliques de l'art syrien dans l'Égypte du nouvel empire,* París, 1937, trata este material con mucho detalle.

28. Compárense el traje de la figura de la puerta de Boghazköy, la estela y pequeños bronces de Ras Shamra (Frankfort, *Ancient Orient,* ilustraciones 255, 257-259, 294) con los ejemplos egeos (Evans, *Palace of Minos,* II, lámina xii, págs. 704 ss., 691, figura 513; III, pág. 418, figura 282) y las representaciones de la tumba de Rejmira. Las borlas del faldellín de la primera figura de la procesión de Rejmira, así como en los ejemplos egeos, aparecen en uno de los paneles de marfil procedentes de Ras Shamra (Schaeffer en *Syria,* 31 [1954], lámina 10, pág. 57) fechados a finales de la XVIII dinastía y son característicos de los filisteos en época ramésida (H. H. Nelson, *Medinet Habu I,* Chicago, 1930, lámina 44). Botas con los dedos levantados y calzadas con polainas (al contrario de Vercoutter, *Essai,* figura 27, pág. 120) aparecen en Rejmira, en Knossos *(Palace of Minos,* III, lámina xxi, figura 144, pág. 214), y en Anatolia sobre zapatos de cerámica decorada asombrosamente parecidos a los de Rejmira (H. Bossert, *Altanatolien,* Berlín, 1942, lámina 80, núm. 400; O. R. Gurney, *The Hitites,* Harmodsworth, 1952, lámina 24). Un calzado similar aparece extendido en época moderna. Davies menciona el uso de polainas decoradas en Macedonia y cabe añadir los calcetines de lana con motivos vistosos llevados en el norte de Siria con zapatillas de cuero con los dedos levantados. H. H. von der Osten ilustra una sorprendente supervivencia en el sureste de Turquía de túnica, cinturón, gorro redondo, polainas y zapatos en *Oriental Institute Communications,* núm. 8 (Chicago, 1930), figura 91, págs. 87-90.

29. Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* Chicago, 1936, láminas xiv (Senmut), xxi-xxiii (Menjeperra-seneb) en color; N. de G. Davies, *BMMA,* sección II (marzo de 1926), página 41 (Useramon); *Paintings from the Tomb of Rekhmirè at Thebes,* láminas ii-v (color), *The Tomb of Rekh-mi-rè at Thebes,* II, láminas xviii-xx; *The Tombs of Menkheperrasonb, Amenmose and Another,* láminas iv, v. Los cretenses y sus productos aparecen en varias otras tumbas: núms. 39, 85, 119, 155 y posiblemente 120.

30. Woolley, *A Forgotten Kingdom.*

31. Para las tumbas privadas de Tebas, véase Porter-Moss, *Bibliography,* I, parte 1. El desarrollo estilístico lo ha estudiado

Max Wegner, *MDAIK,* 4 (1933), págs. 38-164. El estilo y las afinidades de la escultura de comienzos de la XVIII dinastía los ha tratado recientemente Roland Tefnin, «Contribution à l'iconographie d'Aménophis I», *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales et slaves,* 20 (1968-1972), págs. 433-437; James F. Romano, «Observations on Early Eighteenth Statuette Amenophis I», *ZÄS,* 83 (1958), págs. 82-89. R. Tefnin, *La Peinture Égyptienne Ancienne: Un Monde de Signes à Préserver.* Monumenta Aegyptiaca VII, Série Imago núm. 1, Bruselas, 1977. Ensayos de un coloquio celebrado en 1994 con contribuciones sobre tumbas específicas y una serie de artículos sobre los problemas de la conservación y los programas informáticos.

32. Helene J. Kantor, *The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C.,* Bloomington, 1947, pág. 62, láminas xiii, xvi-xix.

33. Naville, *The Temple of Deir el-Bahari,* III, lámina lxx.

34. Sobre todo Furumark, *Opuscula Archaeologica,* 6 (1950), págs. 215 ss.

35. Compárese Bisson de la Roque, *Le trésor de Tôd,* lámina iv, con Frankfort, *Ancient Orient,* ilustración 321, pág. 272.

36. Compárese *Interconnections,* págs. 155, 156. Hay varios puntos que podrían debilitar la aceptación de una fuerte influencia egea sobre el arte egipcio de este período. Furumark, «Settlement at Ialysos», págs. 218 y 219, ha intentado mostrar que los artefactos egeos que se supone que influyeron a los artesanos egipcios no son en absoluto anteriores en la historia a los ejemplos egipcios. Un refechado de la denominada daga de Lasithi (Charlotte R. Long, «The Lasithi Dagger», *AJA,* 82 [1978], págs. 35-46) tiende a apoyar esta opinión. También debe destacarse que las obras egipcias del Reino Medio presentan ejemplos rudimentarios del estilo de «movimiento libre» y el motivo del «galope tendido» que se encuentran en el arte del Reino Nuevo, donde el estilo cabría atribuirse a la influencia egea (estos paralelos históricos los cita William F. Edgerton, *JAOS,* 56 [1936], págs. 178-189, y Smith, *Interconnections,* págs. 155, 156, al que se añade un importante fragmento de la tumba de Jeti en W. C. Hayes, *The Scepter of Egypt,* I, Nueva York, 1953, pág. 164, figura 100). Que el estilo de movimiento libre fue una tradición autóctona, o una evolución autóctona, quizás también quede indicado por varios estudios tentativos en los que los artistas egipcios sin duda experimentaron con las técnicas, si bien dichos estudios no han de fecharse necesariamente a comienzos de la XVIII dinastía. Puesto que casi toda la pintura mural de caza de la XVIII dinastía —no sólo la de la tumba de Puyemra— aparece más o menos en un estilo de movimiento libre, quizás la influencia egea sobre el arte mural desarrollado fuera leve. Sin embargo, es evidente que la daga del rey Amosis, de comienzos de la dinastía, muestra una fuerte influencia egea, sobre todo en su asociación con una hoja de hacha que presenta un «grifo cretense» (véanse los comentarios de Henri Frankfort, «The Cretan Griffin», *Papers of the British School at Athens,* 36 [1936], págs. 114 ss., y compárese con W. Needler, «A Dagger of Ahmose I», *Archaeology,* 15 [1962], págs. 172-175).

37. W. S. Smith, «An Eighteenth Dynasty Toilet Box», *BMFA,* 50 (1952), pág. 74.

38. Smith, *Sculpture and Painting,* figura 70, pág. 181. Eberhard Dziobek, *Das Grab des Ineni Theben Nr. 81* (AV68), Mainz am Rhein, 1992.

39. Poco del colorido o los detalles se transmiten en las láminas esquemáticamente coloreadas de H. Boussac, *Le tombeau d'Anna (Mémoires, Mission archéologique française,* XVIII), París, 1896. Puede obtenerse una excelente idea de las combinaciones de color del período con Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* lámina xiv (tumba núm. 71), xv (núm. 179), xvi (núm. 100), xvii-xx (núm. 82), y A. Mekhitarian, *Egyptian Painting,* Ginebra, 1954, págs. 40, 41 (tumba núm. 82).

40. Para el contexto de estos fragmentos, véase Davies, *BMMA,* sección II (marzo de 1932), págs. 51 ss.

41. Breasted, *Ancient Records,* II, págs. 213, 217.

42. Véase, por ejemplo, la figura robada de la tumba 91, Wreszinski, *Atlas,* I, lámina 290. Véase John Darnell, «Supposed Depictions of Hittites in the Amarna Period», *SAK,* 18, 1991, págs. 132-140.

43. N. de G. Davies, *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-rê at Thebes; The Tomb of Rekh-mi-rê at Thebes,* I, II; Nina M. de Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* lámina xiv.

44. Estos diseños han sido esquematizados con diferencias en el detalle desconcertantes en G. Jéquier, *Décoration égyptienne,* París, 1920, láminas xxi, xxv, y Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien,* I, lámina 29, núms. 1 y 2.

45. El origen egeo de ciertos diseños inusuales de otras tumbas de comienzos de la XVIII dinastía lo sostiene Helene J. Kantor, *op. cit.,* pág. 25, para las espirales cuádruples; pág. 29, lámina vi, C, E, el meandro; pág. 56, láminas I K, X, J, para las espirales en diagonal y la cruz entrelazada de la tumba 82; página 59, lámina xi, B, C, D, para las espirales en S contiguas a la palmeta en las tumbas 67, 162 y 261. Véase también Fritz Schachermeyr, *Ägais und Orient,* págs. 40-43.

46. En su valiosa exposición de la topografía y los pueblos del norte de Siria en *Ancient Egyptian Onomastica,* I, Oxford, 1947, sir Alan Gardiner (págs. 158 ss.) traduce el pasaje de Amenemheb (cfr. Breasted, *Ancient Records,* II, pág. 233) y considera los registros de Tutmosis III y otras muchas pruebas polémicas. Llega a la conclusión de que Niy, que también se menciona en una inscripción muy deteriorada sobre un elefante cazado por Tutmosis I en Deir el Bahari, no estaba en Nahrin (Mitanni) o en el Éufrates, sino dentro del radio del Orontes y posiblemente en el lago Apamea. Se inclina hacia la opinión de que la biografía de Amenemheb sólo se refiere a la campaña a Mitanni del año 33.

47. Nina M. Davies, *JEA,* 26 (1940), lámina xvi, pág. 82.

CAPÍTULO 14: LA CULMINACIÓN DE LA XVIII DINASTÍA: AMENHOTEP II-AMENHOTEP III (1450-1372 A.C.)

1. La escena de la barca aparece en Wreszinski, *Atlas,* I, lámina 70, y el registro inferior en las láminas 249, 250. Compárese con André Lothe, *Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne,* París, 1954, lámina 58, para una excelente fotografía del pescado y la mata de papiros de detrás; véase Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* Chicago, 1936, láminas xxxviii-xli, para detalles con mucho color de otras partes de la tumba. Artur y Annalies Brack, *Das Grab des Haremhab. Theben Nr. 78* (AV 35), Mainz, 1980. Fechado de Tutmosis IV. Artur y Annalies Brack, *Das Grab des Tjanuni-heben Nr. 74* (AV 19), Mainz, 1977.

2. N. de G. Davies, *The Tomb of Two Sculptors at Thebes,* Nueva York, 1925, lámina en color, xiii.

3. Véase el maravilloso tratamiento del gato y los pájaros en el fragmento procedente de una escena de pantano del British Museum, Nina M. Davies, *op. cit.,* láminas lxv, lxvi.

4. H. Schäfer, *Principles of Egyptian Art,* trad. con adiciones de J. R. Baines, Oxford, 1974, págs. 72 y 73; Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 263.

5. N. de G. Davies, *The Tomb of Ken-amun at Thebes,* 2 vols., Nueva York, 1930; Nina M. Davies, *op. cit.,* láminas xxix-xxxiii.

6. Para los objetos procedentes de las tumbas de Tutmosis III, Amenhotep II y un contemporáneo del último, Maherpa, véase M. G. Daressy, *Fouilles de la Vallée des Rois, Catalogue général,* El Cairo, 1902; para Tutmosis IV, Theodore M. Davis, *The Tomb of Thoutmosis IV,* Londres, 1904.

7. Davies, *BMMA,* sección II (noviembre de 1929), pág. 35; Porter-Moss, *Bibliography,* I, I parte, pág. 234, núm. 122.

8. En la tumba de Ramose (núm. 55), Amenhotep IV es acompañado por una diosa. Otras versiones de apariencia estatal en la época de su padre se encuentran en pintura en la tumba 226 (Davies, *Theban Tombs Series,* V, láminas xli, xlii) y en relieve en los de Jaemhet (núm. 57, Wreszinski, *Atlas,* I, láminas 88b, 203), Surer (núm. 48, *MDAIK,* 4 [1933], lámina xix) y Jeruef (núm. 192, *Annales,* 42 (1943), págs. 94, 449 ss.). The Epigraphic Survey of the Oriental Institute, University of Chicago, *The Tomb of Kheruef: Theban Tomb 192,* OIP 102, Chicago, 1980. Los fragmentos de la escena de la tumba 226 han sido reunidos en el Museo de Luxor y se ilustran en color en *Catalogue: The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art,* El Cairo, 1979, núm. 101, págs. 78, 79, lámina vii; para la tumba, véase también Habachi, en *Festschrift... Schott* (1968), págs. 61-70.

9. Davis, *The Tomb of Thoutmosis IV,* láminas vi, vii.

10. Wainwright, *Anatolian Studies,* 4 (2954), pág. 33, cita el traje de este hombre como prueba del origen asiático de la gente de Keftiu. El tipo facial y las botas sugieren un hitita, pero no hay una representación fiable de este pueblo en fecha tan temprana como la época de Amenhotep III. A un prisionero similar del relieve de Karnak de Horemheb (Wreszinski, *Atlas,* II, lámina 62) se le denomina uno de los «viles jefes de los Haunebut», pero Vercouter *(BIFAO,* 48 [1948], pág. 168) sostiene que no son las islas egeas, sino las costas del Mediterráneo oriental. Compárese con la cabeza de un anciano con largos rizos del relieve de Leiden procedente de la tumba menfita de Horemheb (H. Ranke, *The Art of Ancient Egypt,* Viena, 1936, lámina 229) o el gorro, pelo y traje de una de las losas de Medinet Habu *(ibid.,* lámina 267, segundo arriba a la izquierda). Consúltese E. Vermeule, *Greece in the Bronz Age,* 5.ª ed., Chicago, 1972, págs. 148-151.

11. Estela de Semna conservada en Boston, núm. 25.632: Dows Dunham y J. M. A. Janssen, *Second Cataract Forts,* I, Boston, 1960, lámina 82, con traducción de W. Helck en *JNES,* 14 (1955), págs. 22-31. William K. Simpson, «Usersatet», en W. Helck y W. Westendorf, *Lexikon der Ägyptologie,* 6, 1985, cols. 901-903; Edward F. Wente, *Letters from Ancient Egypt,* Atlanta, 1990, págs. 27, 28.

12. Davies, *The Tomb of Ken-amun at Thebes,* I, láminas ix, x, II, láminas ixA, xA.

13. Para las estelas colocadas por Amenhotep II, Tutmosis IV y otros en la esfinge, véase Selim Hassan, *The Great Sphinx and ist Secrets,* El Cairo, 1953.

14. Antes se pensaba que estaba en Cilicia, pero ahora se cree que Arzawa está más al oeste. Se había sugerido Pamfilia, pero han surgido pruebas más recientes que indican que podría localizarse en la parte superior del valle del Meandro. El problema está estrechamente asociado con la identificación de los ahhiyawa como aqueos y los asentamientos micénicos en Mileto, en las islas de Calymnos, Cos, Rodas y Chipre, el comercio micénico con Cilicia y la colonia micénica de Ugarit en la costa siria norte; véase O. R. Gurney, *The Hittites;* Seton Lloyd en *Anatolian Studies,* 5 (1955), págs. 81-83; C. F. A. Schaeffer, *Enkomi-Alasia,* París, 1952, pág. 350. G. A. Wainwright ha discutido la localización de Arzawa en un intento de identificar Keftiu como Karamania, es decir, Cilicia occidental, *Anatolian Studies,* 4 (1954), pág. 33. Sobre el tema de estos matrimonios diplomáticos, véase Alan R. Schulman, «Diplomatic Marriage in the Egyptian New Kingdom», *JNES,* 38 (1979), págs. 177-193.

15. William J. Moran, *The Amarna Letters,* Baltimore, 1992. EA 41 (págs. 114, 115). Para las Cartas de Arzawa, véase EA 31-2.

16. Para la distribución de escenas y el carácter general de las tumbas tebanas, véase capítulo 1 de N. de G. Davies, *The Tomb of Nakht at Thebes,* Nueva York, 1927, y la exposición de sir Alan Gardiner en Davies y Gardiner, *The Tomb of Amenemhet,* Londres, 1915, págs. 10 ss.

17. Hermann Grapow, «Studien zu dem thebanischen Königsgräbern», *ZÄS,* 72 (1936), pág. 12. El Libro de las Puertas se trata de forma similar en la tumba tebana del rey Horemheb: Erik Hornung, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige,* Berna, 1971.

18. En color, Mekhitarian, *Egyptian Painting,* pág. 38.

19. Kurt Sethe, *Dramatische Texte (Untersuchungen,* X), Leipzig, 1928.

20. Véase Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Painting,* láminas I-Iv, y Mekhitarian, *Egyptian Painting,* págs. 76-94, para las excelentes láminas en color de los detalles de esta tumba, que probablemente sea del reinado de Tutmosis IV.

21. Para el conjunto del muro según se conserva con el ganado siendo conducido, véase Wreszinski, *Atlas,* I, lámina 206.

22. Para la tumba, véase N. de G. Davies, *The Tomb of the Vizier Ramose,* Londres, 1941; para reproducciones en color de las pinturas, Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* láminas lxxi-lxxiii.

23. L. Borchardt, *Statuen und Statuetten,* III, *Catalogue général du Musée du Caire* (1930), pág. 87, núm. 770; Spiegelberg en *Recueil de travaux,* 28 (1906), pág. 177.

24. Para la posible identificación de este comandante en jefe del ejército como un hijo menor de Amenhotep III, véase H. W. Helck, *Der Einfluss der Militärführer in der 18. ägyptischen Dynastie,* en K. Sethe y H. Kees, *Untersuchungen,* XIV (1939), pág. 31. Para la carrera de Najt-min y su situación al final de la dinastía, véase A. R. Schulman, *JARCE,* 4 (1965), págs. 61-66.

25. N. M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* lámina liii.

26. R. Lepsius, *Denkmäler,* III, lámina 86b.

27. Para la tumba de Jeruef, véase Ahmed Fakhry, «A Note on the Tomb of Kheruef at Thebes», *Annales,* 42 (1942), páginas 447-509; Labib Habachi, «Clearance of the Tomb of Kheruef», *Annales,* 55 (1958), págs. 325-338; algunas de las escenas forman la base de un estudio de Edward F. Wente, «Hathor at the Jubilee», *Studies in Honor of John A. Wilson,* Chicago, 1969,

págs. 83-91. The Epigraphic Survey of the Oriental Institute, University of Chicago, *The Tomb of Kheruef: Theban Tomb 192,* OIP 102, Chicago, 1980.

28. Para el plano, véase N. de G. Davies, *The Tomb of Nakht at Thebes,* Nueva York, 1918, pág. 17, figura 1.

29. En mi *Sculpture and Painting,* pág. 355, llamé a Huy pintor ramésida pasando por alto la identificación de retratos posteriores del reverenciado escriba Amenhotep; véase C. Robichon y A. Varille, *Le temple du scribe royal Amenhotep fils de Hapou (Fouilles de l'Institut français du Caire,* XI) (1936), pág. 9. Sobre el templo de Amenhotep, hijo de Apu, véanse también las referencias en Porter-Moss, *Bibliography,* II, págs. 455, 456. La tumba de Amenhotep se ha tratado recientemente; se conocían desde hace tiempo fragmentos de dos sarcófagos de granito (Leclant, *Orientalia,* 39 [1970], pág. 341, y D. Bidoli, «Zur Lages des Grabes des Amenophis, Sohn des Hapu», *MDAIK,* 26 [1970], págs. 11-14); Bengt Peterson, «A Sarcophagus Puzzle», *Chronique d'Égypte,* 53 (1978), págs. 222-225.

30. Para las inscripciones del edificio de Amenhotep III, la dedicación de su templo funerario y las inscripciones de Amenhotep, hijo de Hapu, véase Breasted, *Ancient Records,* II, páginas 353-379. La carrera del último la ha estudiado H. W. Helck, *Untersuchungen,* XIV (1939), págs. 10 ss.; Alexandre Varille, *Inscriptions concernant l'architecture Amenhotep, fils de Hapou (IFAO, Bibl. d'Étude,* 44), El Cairo, 1968; Dietrich Wildung, *Imhotep und Amenhotep: Gottwerdung im alten Ägypten (Münchner Ägyptologische Studien,* 36), Múnich-Berlín, 1977.

31. G. Legrain, *Catalogue général du Musée du Caire, Statues et statuettes de rois et particuliers,* I, El Cairo, 1906, núm. 42127, página 78, lámina lxxvi; Vandersleyen, *PKG,* lámina 189 (a, b) (notas de M. Seidel y D. Wildung); véanse también los comentarios de E. L. B. Terrace y H. G. Fischer, *Treasures of Egyptian Art from the Cairo Museum,* Londres, 1970, págs. 117-120.

32. L. Habachi, «Varia from the Reign of King Akhenaten», *MDAIK,* 20 (1965), págs. 85-92, y figura 11.

33. Para las estatuas de Amenhotep, además de Helck, *op. cit.,* véase B. V. Bothmer, *BMFA,* 47 (1949), pág. 42. Véase arriba nota 30.

34. P. Lacau, *Mémoires, Académie des inscriptions et belles lettres,* 43, parte 2, París, 1951, págs. 77 ss.; resumido y discutido por Vandier, *Manuel,* II, págs. 843 ss.

35. Cfr. Vandier, *Manuel,* II, pág. 681, figura 347; Hellmut Brunner, *Die Geburt des Gottkönigs (Ägyptologische Abhandlungen* 10), Wiesbaden, 1964; *idem, Die südliche Räume des Tempels von Luxor (DAIK Arch. Veröff.,* 18), El Cairo, Mainz, 1977.

36. W. Wolf, *Das schöne Fest von Opet (Ernst von Sieglin Expedition,* V), Leipzig, 1931; Porter-Moss, *Bibliography,* II, págs. 314, 315. The Epigraphic Survey of the Oriental Institute of the University of Chicago, *The Festival Procession of Opet in the Colonnade Hall.* Relieves e inscripciones del templo de Luxor, vol. 1, OIP 112, Chicago, s. f.

37. Véase el plano en F. Cailliaud, *Voyage à Meroé,* París, 1823, lámina xiii, repetida en Vandier, *Manuel,* II, pág. 967, figura 457, así como el plano y la vista en Lepsius, *Denkmäler,* I, láminas 116, 117; también la descripción y fotografías de J. H. Breasted, *AJSL,* 25 (1908), págs. 83 ss.; Michela Schiff-Giorgini en *Kush,* 6 (1958), págs. 82-98; 7 (1959), págs. 154-170; 9 (1961), págs. 182-197; 10 (1962), págs. 152-169; 12 (1964), págs. 87-95; *Soleb,* I, *1813-1963,* Florencia, 1965, y II, *Les nécropoles,* Florencia, 1971.

38. E. A. Wallis Budge, *Egyptian Sculptures in the British Museum,* Londres, 1914, láminas xxv, xvii; para otras piezas de Gebel Barkal, ahora en parte en Boston, véanse G. A. Reisner, *ZÄS,* 66 (1931), pág. 81, y W. K. Simpson, «A Horus-of-Nekhen Statue of Amunhotep III from Soleb», *BMFA,* 69 (1971), págs. 152-164; Dows Dunham, *The Barkal Temples,* Boston, 1970.

39. Porter-Moss, *Bibliography,* II, págs. 449-454; E. Edel, *Die Ortsnamenlisten aus dem Totentempel Amenophis III (Bonner Biblische Beiträge,* 25), Bonn, 1966; Herbert Ricke, «Eine Ausgrabung im Totentempel Amenophis III», en *Götinger Vorträge von ägyptologische Kolloquium der Akademie am 25. und 26. August 1964 (Nachr. der Akad, der Wiss. Gött., Phil.-Hist. Kl.,* Gotinga, 1965, págs. 199-203.

40. G. Jéquier, *L'architecture et la décoration dans l'ancienne Égypte,* I, París, 1920, lámina 77; G. Maspero, *Guide du visiteur, Musée du Caire,* 1915, pág. 170, núm. 610; Daressy, *Recueil de travaux,* 24 (1902), pág. 165; Christiane Desroches-Noblecourt, *Tutankhamen,* Nueva York y Londres, 1963, pág. 102, figura 50.

41. Budge, *op. cit.,* lámina xxii.

42. Lythgoe en *BMMA,* parte II (octubre de 1919), H. Gauthier, «Les statues thébaines de la déesse Sakhmet», *Annales,* 19 (1920), págs. 178-207; H. Ranke, «The Egyptian Collections of the University Museum», *Bulletin of the University Museum, University of Pennsylvania,* 15, núms. 2-3 (1950), pág. 16, figura 3.

43. Budge, *op. cit.,* lámina xxi; Vandersleyen, *PKG,* lámina 190; Vandier, *Manuel,* III, págs. 319-321; cabeza A 19 del Louvre, Varille, *BIFAO,* 35 (1935), lámina v, pág. 161.

44. Para las dos estatuas de El Cairo, véase *BIFAO,* 11 (1914), lámina v, pág. 25; para la estatuilla del Metropolitan Museum de Dattari y las colecciones de Theodore M. Davis, *ibid.,* 7 (1910), pág. 169; *BMMA,* sección II (marzo de 1931), pág. 4, figura 10; Desroches-Noblecourt, *Tutankhamen,* página 122, figura 61; Hayes, *The Scepter of Egypt,* II, figura 142. Aparece un novedoso método de manejar la prenda real en el que los pliegues profundos reemplazan el plisado formal de la escultura anterior: C. Barocas, «Un motivo stilistico della XVIII dinastia», *Oriens Antiquus,* 6 (1967), págs. 9-18.

45. W. C. Hayes en *JNES,* 10 (1951), pág. 178.

46. L. Borchardt, *Der Porträtkopf der Königin Teje,* Leipzig, 1911. Para la cabeza del Sinaí, véase Vandersleyen, *PKG,* lámina 188(a, b); para la cabeza de Berlín, véase también Cyril Aldred, *Akhenaten and Nefertiti,* Brooklyn, 1973, lámina frente a pág. 80 y núm. 19. Dietrich Wildung, «Métamorphoses d'une reine. La Tête berlinoise de la reine Tiyi», *BSFE,* 125, 1992, págs. 15-46. Examen de los cambios de la cabeza con las plumas recién reunidas del tocado.

47. Así interpretado por Borchardt, *op. cit.,* y Heinrich Schäfer, *Amarna in Religion und Kunst,* Berlín, 1931, lámina 8. La dificultad de atribuir piezas sin inscripción se destaca por la comparación efectuada por Cyril Aldred, *New Kingdom Art in Ancient Egypt,* Londres, 1951, láminas 78-81. Utilizando, como hizo Borchardt, la cabeza de Tiy del Sinaí y el relieve de la tumba de Userhet (núm. 47), llega a la conclusión de que la cabeza de madera de Berlín no es Tiy, sino su hermana Sitamon. La momia de la reina Tiy ha sido identificada: James E. Harris

et al., «Mummy of the "Elder Lady" in the Tomb of Amenhotep II», *Science*, 200 (1978), págs. 1149-1151.

48. Borchardt, *Mitt. Deutsch. Orient-Gesell.*, núm. 57 (marzo de 1917), págs. 14, 15; Schäfer, *op. cit.*, lámina 8, cfr. lámina 9, para la que se ha considerado una posible máscara de muerte de Amenhotep III.

49. Véase *Chronique d'Égypte*, 18 (1943), pág. 107, para la reseña de E. Bille-de-Mot sobre Günther Roeder, *Lebensgrosse Tonmodelle aus einer altägyptischen Bildhauer-werkstatt (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 62), Berlín, 1942.

50. N. de G. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna*, III, Londres, 1905, láminas x, xi.

51. Ha habido cierta polémica sobre la identificación de su momia, que era la de un hombre que sufría de abscesos en los dientes, pero que no proporciona pruebas suficientes para un cálculo preciso de la edad. Queda la impresión de que debe de haber tenido al menos cincuenta años, pero habría parecido prematuramente envejecido; véase S. R. K. Glanville en Winifred Bruton, *Great Ones of Egypt*, Londres, 1929, pág. 116; G. Elliot Smith, *The Royal Mummies, Catalogue général, Musée du Caire*, El Cairo, 1912, núm. 61074, pág. 46; Selma Ikram y Aidan Dodson, *Royal Mummies in the Egyptian Museum*, El Cairo, 1997.

CAPÍTULO 15: EL PALACIO DE AMENHOTEP III Y LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA DEL REINO NUEVO

1. Los escarabajos llevaban los nombres de Amosis, Tutmosis I, una reina Ahmes, probablemente su esposa, Hatshepsut y su favorito Senmut, nacido de la dama Hatnefert, Tutmosis III y probablemente Tutmosis IV. Las jarras pintadas encontradas en el palacio septentrional recuerdan las del final de la XVIII dinastía de Tebas y Amarna, pero la decoración es bastante simple y podría haber aparecido antes. Ningún palacio era muy rico en objetos. El del norte fue reocupado en época romana y contenía los restos de tres capillas cristianas muy deterioradas. Ambos palacios tenían basas de columna talladas con relieves e inscripciones del Reino Medio, apareciendo el nombre del rey de la XI dinastía Nebhepetra Mentuhotep en ambos sitios. Este material descuidado durante tanto tiempo, los registros realizados por G. A. Reisner, Albert M. Lythgoe y F. W. Green como parte del primer trabajo realizado para la Hearst Expedition of the University of California, se alberga en el Museo de Bellas Artes de Boston. En conexión con ello, la parte de un dintel del rey Sekenenra de la XVII dinastía encontrado en la aldea cercana de Ballas debe tener algún significado; véase Porter-Moss, *Bibliography*, V, pág. 117, donde también se enumeran algunas de las inscripciones de Deir el Ballas. Véase Peter Lacovara, *The New Kingdom Royal City*, Nueva York, 1997; Peter Lacovara (ed.), *Deir el-Ballas: preliminary report on the Deir el-Ballas Expedition, 1980-1986*, Winona Lake, Indiana, 1990.

2. El doctor William C. Hayes me ha permitido generosamente utilizar registros no publicados de las excavaciones del Metropolitan Museum of Art, sin los que esta descripción habría sido imposible. John D. Cooney y Elizabeth Riefstahl también han facilitado el examen en el Museo de Brooklyn de partes de las pinturas murales encontradas por Tytus, complementando las piezas más conocidas de El Cairo y el Metropolitan Museum excavadas en turnos sucesivos por el Service des Antiquités, Tytus y Newberry, y el Metropolitan Museum. La obra en el sitio comenzó con el descubrimiento por azar por parte de Daressy de una pintura en el suelo en 1888. La Wilbour Library y el Departamento Egipcio del Metropolitan Museum también han puesto a nuestra disposición dos copias de otra forma casi imposibles de obtener del informe impreso privadamente de las excavaciones de Tytus: Robb de P. Tytus, *A Preliminary Report on the Pre-excavation of the Palace of Amenhotep III*, Nueva York, The Winthrop Press, 1903. Véase también Daressy en *Annales*, 4 (1903), pág. 165; Winlock, Evelyn-White y Lansing respectivamente en *BMMA*, 6 (1912), pág. 184; 10 (1915), pág. 253; suplemento especial (marzo de 1918), pág. 8. Estas referencias deben consultarse en conexión con el estudio definitivo de William C. Hayes, *Inscriptions from the Palace of Amenhotep III*, reimpreso de *JNES*, 10 (1951). Véase también A. Badawy, *A History of Egyptian Architecture*, III, *The Empire*, Berkeley y Los Ángeles, 1968, págs. 47, 54, figuras 26-28 y lámina 2.

3. Barry J. Kemp y David O'Connor, «An Ancient Nile Harbor: University Museum Excavations at the "Birket Habu"», *International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration*, 3 (1974), págs. 101-136. De los informes finales sobre la expedición de Malkata publicados hasta la fecha, véase M. A. Leathy, *The Inscriptions (Malkata IV)*, Warminster, 1978, y Colin Hope, *Jar Sealings and Amphorae of the 18th Dynasty: A Technological Study (Malkata V)*, Warminster, 1978.

4. Vandier, *Manuel*, II, 1006, figura 476; C. Fisher, *The Museum Journal, University of Pennsylvania*, 8 (1917), págs. 221 ss.; H. Ricke, *Der Grundiss des Amarna-Wohnhauses*, Leipzig, 1932; Badawy, *op. cit.*, págs. 54, 55, y 82-88 para los palacios de Amarna; Barry J. Kemp, «The Harim-Palace at Medinet el-Ghurab», *ZÄS*, 105 (1978), págs. 122-133. David B. O'Connor, «Mirror of the Cosmos: the Palace of Merenptah», en R. Freed y E. Bleiberg (eds.), *Fragments of a Shattered Visage: The Proceedings of the International Symposium on Ramesses the Great*, Memfis, 1993, páginas 167-198; «Beloved of Ma'at, the Horizon of Re. The Royal Palace of the New Kingdom», en D. B. O'Connor y D. P. Silverman (eds.), *Ancient Egyptian Kingship*, Leiden, 1995, págs. 263-300.

5. William L. Moran, *The Amarna Letters*, Baltimore, 1992, EA I, págs. 1-5.

6. *Ibid.*, EA 29, págs. 92-99.

7. El mayor de los dos conjuntos de cautivos negros y sirios pintados de El Cairo procedía del estrado del segundo salón de audiencias (2) y las figuras menores parece que de la pequeña habitación de recepción (3); Daressy, *Annales*, 4 (1903), página 170, lámina sin numerar.

8. W. M. F. Petrie, *Tell el Amarna*, Londres, 1894, págs. 13, 14, láminas ii-iv.

9. Se depende en buena medida de las descripciones de Darresy y Tytus. No se hizo copia del suelo del salón del harén y Tytus sólo reprodujo detalles aparentemente de la pequeña sala de audiencias, *op. cit.*, lámina 1: patos nadando del panel central (más accesibles en A. Weigall, *Ancient Egyptian Works of Art*, Londres, 1924, pág. 171; figura 9: un pez del Museo de El Cairo, también del panel central; figura 8: patos volando sobre un papiro de un borde pintado de un modo más impresionista como el de las pinturas del suelo de Maru Atón en Amarna.

10. T. E. Peet, L. Woolley y B. Gunn, *The City of Akhenaten,* I, Londres, 1923, pág. 118, láminas xxxvii-xxxix; F. W. von Bissing, *Der Fussboden aus dem Palaste des Königs Amenophis IV zu el Hawata,* Múnich, 1941.

11. Se encuentran, como otras pinturas de la casa, en los muros exteriores de un habitáculo cerrado para la cama en la habitación frontal; Bernard Bryère, *Deir el Médineh (Fouilles de l'Institut français du Caire,* XVI), El Cairo, 1939, págs. 54, 64, 255-259, 273, 330, láminas ix, x.

12. *Ibid.,* XIV (1937), págs. 111-114, figuras 48, 49, lámina xv.

13. Theodore M. Davis, *The Tomb of Iouiya and Touiyou,* Londres, 1907, lámina frente a la pág. 37; figura 2, pág. 39; figura 3, pág. 40.

14. Reconstruido a partir de los esbozos de H. E. Winlock y fotografías.

15. Véase el marfil de Meguido del período ramésida, donde Bes aparece como lo hace en las pinturas de Deir el Medineh: Frankfort, *Ancient Orient,* ilustración 311.

16. Estos fragmentos (Tytus, *op. cit.,* figura 10, lámina iv) se encuentran ahora en el Museo de Brooklyn.

17. Esta o una bóveda sobre el entrante que permitiría una apertura a un nivel más alto que el techo de la habitación principal quedan sugeridas por la representación de la alcoba real en Amarna en la tumba de Huya: N. de G. Davies, *The Rock Tombs of Amarna,* III, Londres, 1905, lámina xiii. Sobre las ventanas, véase Badawy, *op. cit.,* págs. 34, 35.

18. Se encuentran partes en el Metropolitan Museum y en El Cairo. Otra vista de parte del cielo raso en posición aparece en H. Frankfort, *The Mural Painting of El-«Amarneh»,* Londres, 1929, lámina iiH.

19. Véase sir Arthur Evans, *The Palace of Minos,* IV, Londres, 1935, pág. 875, figura 864; 876, figura 866; G. Rodenwaldt, *Tiryns,* II, Atenas, 1912, lámina vii; A. J. B. Wace, «Excavations at Mycenae», *Annual of the British School at Athens,* 25 (1921-1923), lámina xxix; Helene J. Kantor, *The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C.,* Bloomington, 1947, lámina iiH.

20. Anthes en *MDAIK,* 12 (1943), pág. 15.

21. B. Bruyèr, *Deir el Médineh (Fouilles de l'Institut français du Caire,* VIII), 1933, lámina iii; cfr. láminas iv-vi.

22. En la tumba de Ramose (núm. 46), que vivió en el reinado de Ajenatón y no debe confundirse con el visir del mismo nombre (núm. 55); Prisse d'Avennes, *Histoire de l'art égyptien,* I, París, 1878-1879, lámina 30, abajo; pág. 367; J. Capart, *L'art égyptien,* 2ª serie, IV, Bruselas, 1947, lámina 729.

23. Tumba núm. 50; Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* Chicago, 1936, II, lámina lxxxiv; Capart, *op. cit.,* lámina 729.

24. Tumba núm. 65; la Aichése de Prisse d'Avennes, *op. cit.,* lámina 33, arriba.

25. A. W. Persson, *The Royal Tombs at Dendra near Midea,* Lund, 1931, lámina xii; C. F. A. Schaeffer, *Eukomi-Alasia,* páginas 379-389.

26. Frankfort, *Ancient Orient,* págs. 251, 252, ilustración 291; R. F. S. Starr, *Nuzi,* Cambridge, Mass., 1937-1939, láminas 128, 129.

27. El ternero y el remate del panel con grupos de papiros se encuentran en El Cairo, y el ternero saltando en el Metropolitan Museum de Nueva York; véase Frankfort, *op. cit.,* lámina xiii; Hayes, *The Scepter of Egypt,* II, figura 149.

28. Winlock ha llamado la atención en sus notas hacia el parecido con los bancos tallados en piedra de una habitación adyacente a la cámara de enterramiento de Seti I, así como con estantes de piedra similares del tesoro del templo de Medinet Habu y de la tumba de Nefertari, esposa de Ramsés II.

29. El trozo ilustrado se encuentra en el Metropolitan Museum. Difiere un poco de la disposición circular de los pájaros, con mariposas en los espacios intermedios, del trozo ilustrado por Tytus, *op. cit.,* lámina ii (Weigall, *Ancient Egyptian Works of Art,* pág. 171).

30. Tytus, *op. cit.,* lámina iii.

31. Parte en El Cairo y parte en Nueva York: *BMMA,* 6 (1912), pág. 185, figura 2.

32. Petrie, *Tell el Amarna,* pág. 7; Frankfort, *op. cit.,* pág. 2; *JEA,* 10 (1924), pág. 297, lámina xxxii; Pendlebury, *City of Akhenaten,* III, pág. 87, 140, lámina lv.

33. U. Hölscher *(Das Hohe Tor von Medinet Habu,* Leipzig, 1910), pág. 39, figura 31, sugiere un método algo diferente para el techado y solado de un piso superior. Los postes se hacían pasar por agujeros hechos en los pares y las esteras se intercalaban encima y debajo de aquéllos.

34. N. Rambova, *The Tomb of Ramesses VI,* Nueva York, 1954, lámina 172; Theodore M. Davis, *The Tomb of Siptah,* Londres, 1908, lámina 4.

35. H. Frankfort y J. D. S. Pendlebury, *City of Akhenaten,* II, Londres, 1933, lámina lvi.

CAPÍTULO 16: EL CAMBIO A AMARNA

1. Por ejemplo, C. Ranson Williams, «Wall Decoration of the Main Temple of the Sun at El-"Amarneh"», *Metropolitan Museum Studies,* 2 (1930), págs. 138, 139.

2. Ahmed Fakhry ha recopilado una colección importante de este material mientras sacaba a la luz los bloques del recinto del templo de Luxor, en *Annales,* 35 (1935), págs. 35 ss.; véanse los informes de Donald B. Redford, «Studies on Akhenaten at Thebes, I: a report on the work of the Akhenaten Temple Project of the University Museum, University of Pennsylvania», *JARCE,* 10 (1973), págs. 77-94; «Studies on Akhenaten at Thebes, II: a report on the work of the Akhenaten Temple Project of the University Museum, University of Pennsylvania», *JARCE,* 12 (1975), págs. 9-14; «The Sun-disc in Akhenaten's Program: Its Worship and Antecedents», *JARCE,* 13 (1976), págs. 47-61; y «Preliminary Report of the First Season of Excavation in East Karnak, 1975-1976», *JARCE,* 14 (1977), págs. 9-32; principio de publicación completa en R. W. Smith y Donald B. Redford, *The Akhenaten Temple Project,* I: *Initial Discoveries,* Warminster, 1976, con un breve resumen en L. Greener, «Reconstructing the Temple of a Heretic Pharaoh», *Archaeology,* 28 (1975), págs. 16-22. Véase también nota 24.

3. Charles F. Nims, «The Transition from the Traditional to the New Style of Wall Relief under Amenhotep IV», *JNES,* 32 (1973), págs. 181-187.

4. Hayes, *JNES,* 10 (1951), pág. 100; para el templo funerario, véase Robichon y Varille, *Le temple du scribe royal (Fouilles de l'Institut français,* XI), 1936; Alexandre Varille, *Inscriptions concernant l'architecte Amenhotep, fils de Hapou (IFAO, Bibl. d'Étude,* 44),

El Cairo, 1968; Dietrich Wildung, *Imhotep und Amenhotep: Gottwerdung im alten Ägypten (Münchner ägyptologische Studien,* 36), Múnich-Berlín, 1977.

5. Breasted, *Ancient Records,* II, pág. 401; Labib Habachi, «Varia from the Reign of King Akhenaten», *MDAIK,* 20 (1965), págs. 85-92 y láminas 27-31. Pese a esta clara afirmación, no parece existir una impresión muy marcada del nuevo estilo, si bien Atón es denominado Señor de la Casa de Atón en la nueva ciudad de Ajenatón, y Gunn creyó que la inscripción debe de haberse esculpido después del año sexto; *JEA,* 9 (1923), página 171. Las figuras de Bak y su padre sugieren algo a los exigentes funcionarios de Amarna con sus faldas voluminosas. La figura de Ajenatón se ha borrado, pero quizás tuviera la forma de una estatua como la de Amenhotep III, a quien el padre Men hace ofrendas a la derecha. Varille, *Annales,* 34 (1934), págs. 14-16, al exponer la inscripción de la cantera, sugirió que esta estatua podría representar uno de los colosos que se alzaban ante el templo mortuorio de Amenhotep III.

6. En el ataúd de Hatiay, *Annales,* 2 (1901), págs. 2-4; de esta tumba provenían dos objetos preciosos: un hombrecillo arrodillado de madera con una jarra sobre el hombro (cfr. Capart, *L'art égyptien,* 2.ª parte, IV, *Les arts mineurs,* lámina 718) y un cuenco de bronce con una escena de la vida en los pantanos. La segunda tumba no se ha publicado y pertenecía a un tal Ramose (núm. 46), que no es la misma persona que el visir de ese nombre (véase Fairman en *City of Akhenaten,* III, 191). Contenía la elaborada pintura espiral del cielo raso con escarabajos insertados mencionada antes, capítulo 15, nota 22; Prisse, *Histoire de l'art égyptien,* I, lámina 30; Capart, *op. cit.,* lámina 729.

7. Véase la sugerencia de Davies en *JEA,* 9 (1923), pág. 151; para Silsileh, Legrain en *Annales,* 3 (1902), pág. 263; Breasted, *Ancient Records,* II, pág. 382.

8. Para la ubicación de Gem-atón, véase Cyril Aldred, *Akhenaten and Nefertiti,* Nueva York, 1973, pág. 29, con el que debe compararse C. Desroches-Noblecourt, «La statue colossale fragmentaire d'Aménophis IV, offerte par l'Égypte à la France», *Mon. Piot,* 59 (197-4), págs. 23, 24. Véanse notas 2 y 24.

9. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna,* III, láminas xvii, xviii.

10. Para el descubrimiento de este taller con un plano y algo de escultura, véase Brochardt, *Mitt. Deutsch. Orient-Gesell.,* 52 (1913), págs. 29-50; Aldred, *op. cit.,* págs. 43-47, 63. Dorothea Arnold (con contribuciones de J. P. Allen y L. Green), *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt,* Nueva York, 1996, págs. 41-83. Preparado en conexión con la exposición del mismo nombre del Metropolitan Museum. Particularmente valioso es el capítulo sobre el taller del escultor Tutmosis y la extensa bibliografía.

11. *JEA,* 9 (1923), págs. 132 ss.; *BMMA,* parte II (diciembre de 1923), págs. 40-53; la tumba del visir Ramose. Para la tumba de Jeruef, véase capítulo 14, nota 27.

12. Los problemas asociados con este interesante rasgo arquitectónico y sus representaciones en el relieve contemporáneo se exponen en R. Stadelmann, «Tempelpalast und Rescheinungsfenster in der Thebanischen Totentempeln», *MDAIK,* 29 (1973), págs. 227-242, y Barry J. Kemp, «The Window of Appearance at El-Amarna, and the Basic Structure of this City», *JEA,* 62 (1976), págs. 81-99. Los ejemplos ramésidas se ilustran en *Medinet Habu,* II, láminas 22, 23 y 42, y III, lámina 75.

13. Se ha sugerido que en dichas obras Ajenatón se hacía representar como un dios primitivo: Wolfhart Westendorf, «Amenophis IV. in Urgottgestalt», *Pantheon,* 21 (1963), páginas 269-277, y Erik Hornung, «Gedanken zur Kunst der Amarnazeit», *ZÄS,* 97 (1971), págs. 74-78. Han continuado la discusión Winfried Bartra, «Zur Darstellungsweise der Kolossalstatuen Amenophis IV. aus Karnak», *ZÄS,* 102 (1975), págs. 91-94, y J. R. Harris, «Akhenaten or Nefertiti», *Acta Orientalia,* Copenhague, 38 (1977), págs. 5-10. Véanse notas 2 y 24.

14. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna,* VI, lámina xxix (Ay); IV, láminas xxiv-xxvi (Mahu). Un sirviente se calienta las manos en otro brasero en un edificio que puede haber sido la casa de Mahu de la que ha venido para entrevistar al mensajero.

15. Cfr. Rudolph Anthes, «Die Maat des Echnaton von Amarna», suplemento de *JAOS,* 72 (1952), págs. 1-36. Para la posición del rey, véanse los juiciosos comentarios de John A. Wilson en «Akh-en-aton and Nefert-iti», *JNES,* 32 (1973), págs. 235-241.

16. F. Ll. Griffith, *Hieratic Papyri form Kahun and Gurob,* Londres, 1898, pág. 91, lámina xxxviii.

17. Daressy, en Theodore M. Davis, *The Tomb of Queen Tiy,* 1910, pág. 14; cfr. también R. Engelbach en *Annales,* 40 (1940), pág. 139. La tumba del valle núm. 55 ha sido expuesta por Cyril Aldred, *Akhenaten, Pharaoh of Egypt - A New Study,* Londres, 1968, págs. 140-162, y con mucha frecuencia en diversos lugares.

18. B. Gunn, *JEA,* 9 (1923), págs. 168-176; L. V. Zabkar, «The Theocracy of Amarna and the Doctrine of the Ba», *JNES,* 13 (1954), págs. 87-101; John Bennett, «Notes on the "Aten"», *JEA,* 51 (1965), págs. 207, 208; S. Tawfik, «Aton Studies», *MDAIK,* 29 (1973), págs. 77-86, y 32 (1976), págs. 217-226; Donald B. Redford, «The Sun-disc in Akhenaten's Program: Its Worship and Antecedents, I», *JARCE,* 13 (1976), págs. 47-61.

19. Para una iluminadora exposición de los problemas de la representación, véase H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement,* Londres, 1951, págs. 96-110. W. M. Davis ha hecho un esfuerzo para investigar la relación entre la práctica religiosa y social contemporáneas en el arte de Amarna, «Two Compositional Tendencies in Amarna Relief», *AJA,* 82 (1978), págs. 387-393. Barry J. Kemp, «Wall Paintings from the Workmen's Village at El-Amarna», *JEA,* 65 (1979), págs. 47-53, ofrece una interesante exposición de las pinturas que tratan del nacimiento, donde el foco de atención lo constituye el significado antropológico del arte sobreviviente. John A. Wilson ha examinado el desarrollo del pensamiento del periodo en *The Burden of Egypt,* Chicago, 1952, capítulo ix. Estas discusiones son representativas de la elaboración actual y una reacción ante los estudios anteriores de J. H. Breasted, Norman de Garis Davis y Heinrich Schäfer.

20. Presentan un tamaño medio de 50 × 22 cm en la cara inscrita. Pueden encontrarse referencias a algunas seleccionadas en Porter-Moss, *Bibliography,* 11, págs. 39, 40, 190, 191. Véanse notas 2 y 24.

21. Un bloque de piedra caliza procedente de la parte norte del segundo pilono emplea el nombre posterior del Atón y menciona un santuario o templo llamado «Maru Norte del Atón en la Isla del Atón en Ajenatón» que parece referirse a la

nueva ciudad de Amarna, si bien el único edificio de este tipo conocido hasta ahora es el «Maru de Atón» al sur de esa ciudad. Otro bloque de allí nombra a la princesa Meketaten, mientras que un tercero muestra a dos princesitas sentadas espalda con espalda ante mesas de alimentos, lo cual podría implicar otras dos que se han roto, cuatro niñas en total. Las menciona Marianne Doresse en una notable investigación de este material, «Les temples atoniens de la région thébaine», *Orientalia,* 24 (1955), págs. 113-135, y Redford, *JARCE,* 10 (1973), pág. 81. Reparé en ellas cuando examiné esos bloques en 1951. Desde entonces se han encontrado muchos más y su número se estima en 40.000. La señora Doresse (pág. 28) parece suponer que el nombre de Ajenatón aparece también en uso original y no como alteración; véase también Redford, *JARCE,* 12 (1975), pág. 10.

22. Las pruebas de la alteración del nombre son aceptadas por Doresse, *op. cit.,* pág. 128. A Schäfer le convencieron las pruebas de Borchard de que el nombre de Amenhotep III fue reemplazado por el de su hijo tanto en Soleb como en el bloque de Berlín (2072) en torno al cual se ha centrado la discusión (sus conclusiones sobre este bloque se encuentran en *Berliner Museen,* pág. 41 (1920), págs. 159 ss., *Amarna in Religion und Kunst,* Berlín, 1931, lámina 4, y en Wolf, *ZÄS,* 59 (1924), pág. 114; véase también *Mitt. Deutsch. Orient-Gesell.,* 57 (1917), pág. 20, figura 17; *Berliner Museen,* 40 (1919), págs. 212-229, 284, 285, figura 147). Un nuevo examen reciente de los bloques importantes, cuyos resultados fueron publicados por Charles F. Nims, «The Transitions from the Traditional to the New Style of Wall Relief under Amenhotep IV», *JNES,* 32 (1973), pág. 185, sugiere que los investigadores anteriores se equivocaron y no se reemplazó ningún nombre previo por el prenombre de Amenhotep IV. Fairman parece haber pasado por alto la fotografía de los cartuchos de Soleb en su figura 147 cuando asumió que Amenhotep IV talló esos relieves en el antiguo estilo. Parece que originalmente se mostraba a Amenhotep III ofreciéndose como Señor de Nubia, como vuelve a aparecer en la entrada de la sala hipóstila. Breasted asumió en *AJSL,* 25 (1908), pág. 87, que Amenhotep IV esculpió los relieves sobre el pilono dejado vacío por su padre. Parece haberse equivocado por las restauraciones del nombre de Amenhotep III al final de la dinastía. El bloque de Berlín (2072) lo ilustra Aldred, *op. cit.,* lámina 45.

23. Muestran el primitivo nombre didáctico de Atón escrito en columnas verticales sobre la figura de Ra-Horajte como en el de Berlín 2072, salvo por un fragmento que presenta los nombres en cartuchos. Un bloque, con una superficie particularmente desequilibrada, presenta una gran parte de los títulos primitivos de Amenhotep IV.

24. En el pilono noveno se ha realizado una gran cantidad de investigación: R. Saad, «New Ligth on Akhenaten's Temple at Thebes», *MDAIK,* 22 (1967), págs. 64-67; Serge Sauneron y R. Saad, «Le démontage et l'étude du IXe pylône à Karnak», *Kêmi,* 19 (1969), págs. 137-178; Laurent Daniel, «Reconstitution d'une paroi du temple d'Aton à Karnak», *Kêmi,* 21 (1971), páginas 151-154; Lise Manniche, «Les scènes de musique sur les talatat du IXe pylône de Karnak», *Kêmi,* 21 (1971), págs. 156-164. El desmantelamiento del pilono reveló una importante lista de ofrendas de Ajenatón: R. Saad y Lise Manniche, «A Unique Offering List of Amenophis IV recently found at Karnak», *JEA,* 57 (1970), págs. 70-72, y W. Helck, «Zur Opferliste Amenophis IV», *JEA,* 59 (1972), págs. 95-99. Fotografías en color de un muro reconstruido y varios bloques del sitio se incluyen en *Catalogue: The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art,* El Cairo, 1979, págs. 104-112, 116-119, 122, 123.

25. Cyril Aldred, *New Kingdom Art in Ancient Egypt,* Londres, 1951, láminas 102-104. Para el informe sobre la excavación, véase Chevrier en *Annales,* 26 (1929), págs. 121-125; 27 (1927), págs. 143-147. Chevrier recuperó nueve cabezas y muchas partes de cuerpos. Varias figuras parcialmente restauradas se han colocado en un almacén especial en Karnak, donde las condiciones de luz inusualmente buenas permiten apreciar las sutiles diferencias que produce el juego de luces y sombras sobre rostros en apariencia similares. (Véase también nota 13.) El rostro y el brazo de otra de estas estatuas se encontró mucho antes: Legrain, *Catalogue général, Statues et statuettes de rois et particuliers,* I (1925), lámina liv, pág. 51. Dos de las estatuas se han ilustrado y discutido en *Catalogue: The Luxor Museum of Ancient Art,* págs. 113-115, 120, 121.

26. Es dudoso que las diez figuras algo similares encontradas por Legrain en el escondrijo de Karnak representen a Amenhotep IV. Son mucho menores (0,9 m) y parecen haber sido colocadas frente a esfinges con cabeza de carnero. Parecen pertenecer al período posterior a Amarna más que ser ejemplos de un primer estilo de transición. Véase Legrain, *Statues et statuettes,* I, lámina lxv, pág. 60, para las ilustraciones de dos de ellas de El Cairo, y también *Annales,* 7 (1906), págs. 228-231.

27. Cfr. Doresse, *Orientalia,* 24 (1955), págs. 113-135, contra las opiniones contrarias expresadas por Ahmed Fakhry, *Annales,* 35 (1935), págs. 35 ss., y R. Cottevieille-Giraudet, *Médamoud* (1932) *(Fouilles de l'Institut français du Caire,* XIII), El Cairo, 1936, págs. 1-5. Redford llegó a la conclusión de que hubo templos de Atón en Luxor y Medamud: Ray Winifield Smith y Donald B. Redford, *The Akhenaten Temple Project,* I, *Initial Discoveries,* Warminster, 1976, págs. 48, 49.

28. C. R. Williams, *Metropolitan Museum Studies,* 2 (1930), págs. 138, 139.

29. Para Hermópolis, véase Günther Roeder, *Amarna-Reliefs aus Hermopolis,* Hildesheim, 1969; Rainer Hanke, *Amarna-Reliefs aus Hermopolis (Hildesheimer Archäologische Beiträge,* 2), Hildesheim, 1978; John D. Cooney, *Amarna Reliefs from Hermopolis in American Collections,* Brooklyn, 1965; O. Muscarella (ed.), *Ancient Art: the Norbert Schimmel Collection,* Mainz, 1973, núms. 241-265; Aldred, *op. cit., passim.* Para Assiut, véase Borchardt, *ZÄS,* 61 (1926), pág. 48, lámina 3. Los bloques de Hermópolis muestran la forma posterior del nombre de Atón y otorgan una prominencia especial a la hija tercera Anjesenpaaten.

30. Mariette, *Monuments divers* (1889), lámina 56b; Lacau, *Catalogue général. Stèle du Nouvelle Empire* (1909), núm. 34182, lámina lxix. Los bloques de Menfis fueron publicados por sir Charles Nicholson, *Aegyptiaca* (1891), págs. 115 ss., láminas 1, 2 («On Some Remains of the Disk Worshippers», reimpreso de *Transactions of the Royal Society of Literature,* 9 (1870), págs. 197-214); Beatrix Löhr, «Ahanjati in Memphis», *SAK,* 2 (1975), págs. 139-187, láminas iii-viii. Se utilizaron para construir un pavimento cerca del coloso de Ramsés II. No muy lejos, en la excavación del Palacio de Merenptah, se encontró la cabeza de cuarcita amarilla, a veces llamada Semenjkara o Nefertiti (aho-

ra en El Cairo): *The Museum Journal, University of Pennsylvania,* 8 (1917), pág. 228; Drioton, *Le Musée du Caire, «TEL» Encyclopédie photographique de l'art* (1949), lámina 102; Aldred, *op. cit.,* página 60, figura 37.

31. Breasted, *AJSL,* 25 (1908), págs. 51 ss.; Blackman, *JEA,* 23 (1937), págs. 145 ss.; 24 (1938), págs. 151 ss.

32. M. F. Laming Macadam, *The Temples of Kawa,* II, Londres, 1955, págs. 12 ss., láminas 1a, 40c.

33. Para la representación de la tumba de Parennefer, véase Davies, *JEA,* 9 (1923), págs. 144, 145. En el «escondrijo» de Karnak, Legrain encontró parte de la figura de un mono de piedra caliza en posición erguida y un fragmento de un «alma de Pe» de granito negro, *Annales,* 7 (1906), págs. 228, 229. Estas estatuas de Amenhotep IV seguían sin duda una práctica instituida por su padre, como atestiguan las dos estatuas con el nombre de ese rey, una de un «alma de Nejen» con cabeza de halcón y otra de un «alma de Pe» con cabeza de chacal, restauradas a partir de sus fragmentos en el Museo de El Cairo; Engelbach, *Annales,* 42 (1943), lámina ii, págs. 71-73. Las volvió a encontrar Legrain en Karnak.

34. F. Ll. Griffith, *JEA,* 5 (1918), págs. 61-63; Cyril Aldred, «The Gayer Anderson Jubilee Block of Amenophis IV», *JEA,* 45 (1959), pág. 104, y «The Beginning of the el-Amarna Period», *JEA,* 45 (1959), págs. 19-33; exhibido y publicado en Aldred, *op. cit.,* núm. 11 (a la bibliografía de Aldred deben añadirse las notas de Henri Frankfort, «Heresy in a Theocratic State», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 21 [1958], páginas 157, 158, y lámina 12c). Para las escenas de Karnak, véase Jocelyn Gohary, «Jubilee Scenes on Talatat», en R. W. Smith y D. B. Redford, *The Akhenaten Temple Project,* I: *Initial Discoveries,* Warminster, 1976, págs. 64-67; para dichas escenas en general, J. J. Clère, «Nouveaux fragments de scènes du jubilé d'Aménophis IV», *Revue d'Égyptologie,* 20 (1968), págs. 51-54.

35. Ashmolean Museum; Petrie, *Tell el Amarna,* lámina ix; cfr. dos bloques de Karnak, Leclant, *Orientalia,* 24 (1955), lámina xxiii, y Bouriant, *Mémoires de l'Institut français du Caire,* VIII, lámina i.

36. Para el relieve de El Cairo, véase Aldred, *op. cit.,* figura 2; para la estela de Berlín y comentarios sobre la composición de estos relieves, W. M. Davis, «Two Compositional Tendencies in Amarna Relief», *AJA,* 82 (1978), págs. 387-394 y figura 1.

37. H. W. Fairman ha aportado un compendio de material referido a la corregencia en *City of Akhenaten,* III, Londres, 1951, págs. 152-160. Otros dos estudios asumen la existencia de una larga corregencia: W. C. Hayes, *Inscriptions from the Palace of Amenhotep III,* reimpreso de *JNES,* 10 (1951), y Keith C. Seele, «King Ay and the Close of the Amarna Age», *JNES,* 14 (1955), págs. 168 ss. Helck y Redford han animado la polémica con extensas refutaciones de la teoría de la corregencia. Véase W. Helck, «Die Sinai-Inschrift des Amenmose», *Mitteilungen des Instituts für Orientforschung,* 2 (1954), págs. 189-207; D. B. Redford, «The Alleged Coregency of Amenhotep III and Akhenaten», en *History and Chronology of the Eighteenth Dynasty: Seven Studies,* Toronto, 1967, págs. 88-169. Pueden encontrarse más comentarios y referencias en Edward F. Campbell, *The Chronology of the Amarna Letters,* Baltimore, 1964, págs. 6-31, y Cyril Aldred, «The Amarna Period and the End of the Eighteenth Dynasty», en I. E. S. Edwards, C. J. Gadd y N. G. L. Hammond (eds.), *The Cambridge Ancient History,* 3.ª ed., II, parte 2, Cambridge, 1975, pág. 49. Una bibliografía sobre este tema abarcaría más de cien artículos.

38. Erman propuso la enmienda en *ZÄS,* 27 (1889), pág. 63, pero se mostró dispuesto a reconsiderar su opinión cuando J. A. Knudtzon preparó su traducción de las cartas y decidió aceptar «Año 2» *(Die El-Amarna Tafeln,* Leipzig, 1907), páginas 240, 241. La inscripción hierática se muestra en una fotografía en C. Desroches-Noblecourt, *Tutankhamen: life and death of a pharaoh,* Nueva York, 1963, pág. 111, figura 55. Walter Fritz, «Bemerkungen zum Datierungsvermerk auf der Amarnatafel Kn 27», *SAK,* 18, 1991, págs. 207-214; también William Murnane, *Texts from the Amarna Period,* Atlanta, 1995, pág. 42.

39. Sobre un arquitrabe, la figura del rey sentado con Tiy y la princesa Baketaten franquea un grupo de Ajenatón, Nefertiti y cuatro hijas. El nombre de Amenhotep se incluye con los de Tiy y Ajenatón en una inscripción y está añadido a las estatuas que se muestran en un edificio denominado el Parasol de Tiy. A Davies le sugirió la idea de que formaba parte de un grupo viviente en los escalones de un santuario de ese edificio la rara naturaleza de la representación, pero sin duda debe desecharse en favor de un grupo de estatuas, como Davies concluyó en *Rock Tombs of El Amarna,* III, pág. 23. La señora Williams, *Metropolitan Museum Studies,* 3 (1930), pág. 97, sugirió que eran figuras vivientes que representaban a Ajenatón, Nefertiti (o Tiy) y Semenjkara y Meritaten. Véase C. Aldred, «Year Twelve at El-Amarna», *JEA,* 43 (1957), págs. 114-117.

40. Alan H. Gardiner, «Regnal Years and Civil Years in Pharaonic Egypt», *JEA,* 31 (1945), pág. 23.

41. Los nombres de los dos reyes sobre un fragmento del ataúd de granito de la princesa Maketaten procedente de la tumba real no pueden explicarse de este modo, como ha señalado Fairman *(City of Akhenaten,* III, pág. 155). No obstante, puede ser parte de una afirmación de la relación con su abuelo. Los otros objetos que suelen citarse son el relieve del anciano rey con Tiy [318] procedente de un altar santuario en la residencia privada de Panehesy (Griffith, *JEA,* 12 [1926], págs. 1, 2, y Aldred, *op. cit.,* figura 3); los fragmentos del borde de un cuenco de granito procedente de la zona de los altares del desierto *(City of Akhenaten,* II, págs. 102, 108, lámina xlvii, 2); y una mesa de ofrendas rota de las manos de una estatua encontrada en el taller del escultor al norte de palacio *(ibid.,* III, págs. 81, 155, lámina lxiv).

42. No se han recuperado fechas dobles para establecer la corregencia. Cabe otorgar cierto peso a una serie de documentos que suponen una persona y que aparentemente abarcan unos quince años, fechados en los años 27 y 33 de Amenhotep III y los años 2, 3, 4 de su hijo (A. H. Gardiner, «Four Papyri of the 18th Dynasty from Kahun», *ZÄS,* 43 [1906], págs. 27 ss.). El valor de estos documentos en favor de una corregencia es discutido por Aldred, *op. cit.,* págs. 110, 111.

CAPÍTULO 17: EL PERIODO DE AMARNA (1372-1350 A.C.)

1. El plano del lugar (nuestra ilustración 308) se ha adaptado de Paul Thimme, *Tell el Amarna vor der Deutschen Ausgrabung im Jahre 1911,* Leipzig, 1917, con adiciones del mapa de Erbkan

que aparece en R. Lepsius, *Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien,* Berlín, 1849-1859, pág. 1, láminas 63, 64, y los planos de la Egypt Exploration Society en T. E. Peet y L. Woolley, *The city of Akhenaten,* I, Londres, 1822; H. Frankfort y J. D. S. Pendlebury, *The City of Akhenaten,* II, Londres, 1933; J. D. S. Pendlebury *et al.*, *The City of Akhenaten,* III, Londres, 1951; véase también la valiosa descripción y plano de H. W. Fairman, «Town Planning in Pharaonic Egypt», *The Town Planning Review,* 20 (1949), págs. 32-51, figura 1; Porter-Moss, *Bibliography,* IV, plan frente a pág. 197, págs. 192 ss. Entre los análisis recientes del sitio se incluyen los de A. Badawy, *History of Egyptian Architecture: The Empire,* Berkeley, 1968, págs. 76-148; Barry J. Kemp, «Temple and Town in Ancient Egypt, en P. J. Ucko, R. Tringham y G. W. Dimbley (eds.), *Man, Settlement, and Urbanism,* Londres, 1972, págs. 657-680; *idem,* «The Window of Appearance at El-Amarna as a Source for the Study of Urban Society in Ancient Egypt», *World Archaeology,* 9 (1977), págs. 123-139; «Preliminary Report on the el-Amarna Survey, 1977», *JEA,* 64 (1978), págs. 22-34. D. Arnold (con contribuciones de J. P. Allen y L. Green), *The Royal Women Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt,* Nueva York, 1996.

2. N. de G. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna,* V, Londres, 1908; págs. 30, 31, lámina xxx. William J. Murnane y Charles C. Van Siclen, *The Boundary Stelae of Akhenaten,* Londres y Nueva York, 1993.

3. W. Westendorf, «Achenatens angebliche Selbstverbannung nach Amarna», *GM,* 20 (1976), págs. 55-57.

4. Bouriant, *Mémoires de l'Institut français,* 8, láminas vii, ix. Véase, sin embargo, Keith C. Seele, *JNES,* 14 (1955), pág. 174, quien propone que puede ser una hija por lo demás desconocida de la princesa Meritaten, cargada por la princesa que para entonces era la esposa de Semenjkara. La restauración plausible que hace Seele de la inscripción sobre la niña como el nombre de la madre debe contemplarse con reserva, en parte debido al deplorable estado del muro y en parte porque la mujer que carga a la niña no es representada como las demás princesas y está colocada aparte de éstas, apareciendo en realidad como una niñera. Sethe, en «Beiträge zur Geschichte Amenophis IV», *Nachrichten der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil-Hist. Kl.* (1921), pág. 116, asumió, como Davies, *The Rock Tombs of El Amarna,* II, pág. 7, que el nombre era el de la niña, pero sugirió que había espacio para escribir Nefer-neferu-atón Tasherit, el de la cuarta hija. Sobre el tema de las hijas, véase Redford, en Smith y Redford, *The Akhenaten Temple Project,* I, págs. 83-85, 87-94.

5. Pese a las pruebas aparentemente incontrovertibles de una inscripción rota procedente de Hermópolis (H. Brunner, *ZÄS,* 74 [1938], págs. 14 ss.) es muy difícil creer que a una edad que cuando mucho podía ser trece años y lo más probable es que fuera nueve, en el último año del reinado de Ajenatón, se casara con su padre por razones de estado y le diera una hija llamada «Anjesenpaaten la pequeña». Por otra parte, se tiende a compartir la incredulidad de Seele acerca de que acabara casándose con el rey Ay por razones dinásticas tras el fracaso de las negociaciones con los hititas (*JNES,* 14 [1955], pág. 180). Redford ha adelantado la polémica propuesta de que fue Nefertiti, no Ajesenamon, quien escribió a Subbiluliumas: *History and Chronology of the Eighteenth Dynasty,* Toronto, 1967, págs. 159-162. Esta hipótesis requiere que repudiemos la opinión tradicional de que efertiti murió en torno al año 14 (Aldred, *Akhenaten: Pharaoh of Egypt - a new study,* Londres, 1968, págs. 242, 243). La tesis de Redford descansa en parte en el supuesto de que el nombre real de la reina implicada no aparece en los registros hititas, sino sólo su título «esposa del rey» (véase Walter Federn, «Dahamunzu», *Journal of Cuneiform Studies,* 14 [1960], pág. 33). R. Krauss ofrece más discusión e interpretación en «Meritaten as Ruling Queen of Egypt and Successor to her Father Niphururia-Achenaten», *Abstracts of Papers, First International Congress of Egyptology, Cairo,* Múnich, 1976, págs. 67, 68; *idem, Das Ende der Amarnazeit,* Hildesheim, 1978; véase también el resumen y la aceptación de este hipótesis en Rainer Hanke, *Amarna-Reliefs aus Hermopolis,* Hildesheim, 1978, págs. 199-204. Krauss considera a Meritaten la reina que escribió al rey hitita.

6. Seele, en *JNES,* 14 (1955), pág. 175, destaca la fecha de un fragmento de jarra procedente de Amarna que sin duda parece del año 21. Gunn dudaba de esta lectura (*City of Akhenaten,* I, pág. 165, lámina lxiii, grafito núm. 169), mientras que Fairman (*City,* II, pág. 104) afirma que la lectura de otra fecha, año 18, se muestra que es erróneo por un facsímil de la inscripción. En *City,* III, pág. 159, lámina xcv, núm. 279, Fairman nos recuerda que la fecha año 1 fue añadida a otra etiqueta de jarra donde se había borrado parcialmente un año 17 anterior. Parece que puede darse peso a la conclusión de los diversos excavadores de que las pruebas apuntan a que el año 17 fue la cumbre del reinado.

7. Por otra parte, Kemp considera que la planificación de Amarna refleja un urbanismo maduro y desarrollado que debe de haberse trasplantado de un lugar matriz. Véase Barry J. Kemp, «The City of el-Amarna as a Source for the Study of Urban Society in Ancient Egypt», *World Archaeology,* 9, núm. 2 (1977), págs. 123-129.

8. N. de G. Davies, «The Town House in Ancient Egypt», *Metropolitan Museum Studies,* 1 (1929), págs. 233-235; C. Desroches-Noblecourt, «Un modèle de maison citadine du nouvel empire», *Revue d'Égyptologie,* 3 (1938), págs. 17-25; Uvo Hölscher, *Post-Ramesside Remains, Excavations of Medinet Habu,* V (*Oriental Institute Publications,* LXVI), 1954, págs. 45 ss.; Badawy, *op. cit.*, págs. 15-21. Pierre Anus, «Un domaine thébaine d'époque "amarnienne" sur quelques blocs de remploi trouvés à Karnak», *BIFAO,* 69 (1971), págs. 69-88, ha producido reconstrucciones extremadamente interesantes de una variedad de viviendas de la ciudad a partir de las representaciones diagramáticas de dichas viviendas encontradas en algunos bloques de relieve contemporáneos.

9. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna,* IV, láminas xx-xxii.

10. Pendlebury, *City of Akhenaten,* III, 1, dice que la carretera se seguía utilizando para los rebaños de camellos llevados de Sudán a El Cairo.

11. Véanse los informes preliminares en *JEA,* 12 (1926), págs. 10-12; 17 (1931), pág. 242; 18 (1932), págs. 144, 145 y lámina 13 (3, 5), con las estructuras localizadas en el plano en Porter-Moss, *Bibliography,* IV, pág. 200, y una fotografía en E. Bille-de-Mot, *The Age of Akhenaten,* Londres, 1966, lámina 26. Compárense los comentarios de Barry J. Kemp, «The Window of Appearance at El-Amarna, and the Basic Structure of this City», *JEA,* 62 (1976), págs. 92-96.

12. El nombre de la reina fue borrado de un fragmento de relieve procedente del gran templo *(City of Akhenaten,* III, página 18, núm. 68), mientras que el nombre del rey fue borrado dejando el de la reina en el dintel de una casa y el pomo de fayenza de la tapa de una caja en el barrio norte de las afueras *(City of Akhenaten,* II, págs. 64 y 65).

13. Davies en Frankfort, *The Mural Painting of el-Amarneh,* págs. 58-71; *JEA,* 10 (1924), págs. 294-298, 12 (1926), págs. 3-9, 13 (1927), pág. 218.

14. Cfr. Fairman en *City of Akhenaten,* III, págs. 208 ss.; para los «alteres», *op. cit.,* II, láminas xxvi-xxvii; el «salón del tributo extranjero», *op. cit.,* III, láminas x, xxix, y las capillas de las tumbas, *op. cit.,* I, láminas xxv-xxvii.

15. Puesto que los nombres de estos edificios es probable que resulten desconcertantes, estaría bien enumerarlos según las identificaciones de H. W. Fairman en *City of Akhenaten,* III, págs. 189 ss. El templo menor se denominaba «la Casa del Atón en Ajenatón», a menudo citada como Hat Atón. Este nombre se aplicaba a toda la zona vecina, al este de la carretera, incluidos los edificios del templo al sur de la Finca Real adyacente al Hat Atón por el norte. Al gran templo se le denominaba «la Casa del Atón en Ajenatón» (Peraten-em-Ajetatón), y por supuesto con él se hacía referencia al santuario del oeste, cuando éste era el único edificio del lugar. Este templo ha sido objeto de una discusión considerable; véase en particular A. Badawy, «The Symbolism of the Templest at "Amarna"», *ZÄS,* pág. 87 (1962), págs. 143-155; P. Barguet, «Note sur le grand temple d'Aton à el-Amarna», *Revue d'Égyptologie,* 28 (1976), págs. 148-151. A éste se añadió el edificio denominado «el Atón se ha encontrado» (Gem-pa-atón), posiblemente la larga serie de patios que constituyen el cuerpo principal del edificio posterior. Se dio también este nombre al santuario previo del Atón de Karnak y a varios templos de Nubia. Con él se asocia la «Mansión de Ben-Ben» *(Hit-Bnbn),* que probablemente designa el santuario. Por último, está la «Casa del Regocijo» o Per-Hai, nombre derivado del correspondiente al palacio de Amenhotep III, que se aplicaba tanto al pabellón de entrada del templo como al palacio.

16. La pieza mejor del gran templo es el bloque con carros que se conserva en el Metropolitan Museum. Para un valioso estudio de las decoraciones murales y el santuario, véase Caroline Ransom Williams, *Metropolitan Museum Studies,* 2 (1930), págs. 135 ss.; 3 (1930), págs. 81 ss. Simpson y Cooney han realizado una reconstrucción de los relieves sobre uno de los altares en *Bulletin of the Brooklyn Museum,* 12 (1951), págs. 1-13.

17. N. de G. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna,* V, lámina V.

18. El Atón de las inscripciones de Weben, que sólo se conserva en los cimientos del pabellón oriental, pero que se nombra en los fragmentos de la decoración de relieve de esa zona.

19. Es curioso que quienes plancaron la adición posterior del salón del Heb-Sed de Semenjkara no hicieran un punto culminante de este eje norte-sur. A este edificio sólo puede llegarse desde el salón más meridional mediante un largo rodeo por un pasadizo hacia el oeste, fuera del antiguo muro sur que cerraba el bloque de aposentos estatales. Los excavadores quedaron desconcertados por el modo en que el eje norte-sur del edificio termina simplemente en una salida desde el último salón columnado. Esto, como muchos otros rasgos desconcertantes del edificio, puede deberse a la incapacidad de los arquitectos para completar el grandioso proyecto en vida del rey.

20. Lepsius, *Denkmäler,* I, láminas 118, 119; *AJSL,* 25 (1908), págs. 51 ss.; *JEA,* 23 (1937), lámina XV.

21. Petrie, *Tell el Amarna,* Londres, 1894, lámina vi; *City of Akhenaten,* III, lámina xxxvii, 5; lxix, 6 (del patio oriental).

22. Para esta estructura, véase A. Badawy, «Maru-aten: Pleasure Resort or Temple?», *JEA,* 42 (1956), págs. 58-64, donde se argumenta que el edificio servía como lugar considerado sagrado para las estatuas (y véase también *idem, op. cit.,* páginas 209-214). Las columnas, en *City of Akhenaten,* I, láminas 40, 42. La primera de estas láminas tipifica las dificultades presentadas por el ornamento vegetal egipcio, sobre todo en sus complicadas fases posteriores. Aunque en Amarna mucho se ha concebido de forma original, es improbable que estas columnas de palma deban restaurarse con un revestimiento de papiros en la basa. No se citan pruebas para ello (págs. 112, 113). Los capiteles de la forma de papiro abierta del quiosco de la isla de Meru Atón (lámina xxxi, 3, 4) se denominan palma.

23. Davies, *The Rock Tombs of El Amarna,* VI, lámina xiv; Petrie, *Tell el Amarna,* lámina vii.

24. *City of Akhenaten,* I, pág. 121, lámina xxxi, págs. 5, 6.

25. Petrie, *op. cit.,* lámina vii.

26. Petrie, *op. cit.,* lámina viii.

27. *City of Akhenaten,* III, lámina xv; Petrie, *op. cit.,* pág. 15.

28. Davies, *The Rock Tombs of el Amarna,* III, láminas v, vii, viii.

29. Petrie, *op. cit.,* págs. 13 y 14, láminas ii-iv. Después fue casi destruido por completo y lo que ahora se exhibe en el Museo de El Cairo es en buena parte una copia. Para las pinturas del suelo de los dos salones adyacentes y los del harén meridional, véase J. D. S. Pendlebury, *City of Akhenaten,* III, págs. 38-46.

30. Petrie, *op. cit.,* pág. 14, lámina v.

31. Frankfort, *The Mural Painting of el-Amarneh,* láminas ii-ix; Nina de Garis Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* II, láminas lxxv, lxxvi.

32. En el Ashmolean Museum de Oxford (Frankfort, *op. cit.,* láminas x, xi).

33. *JEA,* 17 (1931), láminas lxxii, lxxviii.

34. Los azulejos vidriados se ilustran muy bien en *City of Akhenaten,* II, lámina xxx, III, láminas lxii, lxxii, lxxvi; *JEA,* 13 (1927), lámina li; J. Vandier, *Musées de France,* 15 (1950), 25 (Louvre E 17359); Burlington Fine Arts Club, *Illustrated Catalogue of Ancient Egyptian Art* (1922), lámina xl; Henry Wallis, *Egyptian Ceramic Art* (1900), lámina i; C. Aldred, *Akhenaten and Nefertiti,* Nueva York, 1973, págs. 215, 216, núms. 158-160.

35. El material pertinente está recogido por Peet en *City of Akhenaten,* I, págs. 37-50, donde las pruebas de los informes preliminares de las excavaciones alemanas también se valoran cuidadosamente, y por Frankfort y Pendlebury en *City of Akhenaten,* II. Véase además Badawy, *op. cit.,* págs. 92-110, y un interesante estudio de Seton Lloyd, «Model of a Tell el-Amarna House», *JEA,* 19 (1933), págs. 1-17. Herbert Ricke ha aportado un valioso estudio en *Deir Grundiss des Amarna-Wohnhauses,* Leipzig, 1932.

36. Véase el boceto de la casa según lo ha restaurado Badasy, *op. cit.,* pág. 101, figura 57.

37. Frankfort en *City of Akhenaten,* II, págs. 6-11.

38. L. Borchardt, *Porträts der Königin Nofretete,* Leipzig, 1923, lámina i, pág. 2; Aldred, *op. cit.,* figura 2. Compárense las estelas de Berlín: Vandersleyen, *PKG,* lámina 299, con comentarios de W. M. Davis, «Two Compositional Tendencies in Amarna Relief», *AJA,* 82 (1978), págs. 388-390, con la figura 1.

39. Pendlebury, *City of Akhenaten,* III, láminas xi, xxxi; *JEA,* 13 (1927), págs. 211-213.

40. *Mitt. Deutsch. Orient-Gesell.,* 46 (1911), pág. 15; *City of Akhenaten,* I, pág. 48.

41. Véase *City of Akhenaten,* III, lámina lv, pág. 3, para esta pintura, y láminas xxii, lv, para la interesante estructura de la que procedía. Un patio revestido por dos costados con ligeras columnas conducía a una pequeña habitación columnada con un estrado flanqueado por dos fustes de papiros empotrados. El muro de detrás del estrado estaba pintado con el motivo de puertas falsas y todo el conjunto sugiere una pequeña habitación de audiencias, como en los palacios, más que un santuario.

42. Borchardt, *Mitt. Deutsh. Orient-Gesell.,* 52 (1913), pág. 22, figura 6.

43. Estos frisos han sido estudiados e ilustrados en color por Glanville en Frankfort, *The Mural Paintings of el-Amarneh.* Para el pectoral, véase Borchardt, *op. cit.,* pág. 18, figura 4. Una bella paloma pintada, con la cabeza hacia abajo y con lo que aparenta ser un grupo de papiros detrás, parece ser una variante inusualmente rica de este diseño, que suele emplear patos. Procede de la habitación situada sobre la entrada del palacio en la sección más septentrional; *JEA,* 17 (1931), lámina lxxviii.

44. Para los baños, véase Ricke, *Der Grundiss des Amarna-Wohnhauses,* 35, donde se ilustran dos taburetes de madera procedentes de tumbas tebanas. Véase también Peet en *City of Akhenaten,* II, págs. 46, 47, lámina xlii, donde se presenta un asiento de piedra; y P. Honigsberg, «Sanitary Installations in Ancient Egypt», *Journal of the Egyptian Medical Association,* 23 (1940), págs. 199-246.

45. Para los pozos, jardines, dependencias accesorias y talleres, véase Ricke, *op. cit.,* págs. 44-50; *City of Akhenaten,* I, páginas 11, 48; II, *passim;* para los talleres de los escultores, Borchardt, *Mitt. Deutsch. Orient-Gesell,* 50 (1912), págs. 29-35; 52 (1913), págs. 28 ss. D. Arnold, *The Royal Women Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt,* Nueva York, 1996.

46. Jean Capart, «Dans le studio d'un artiste», *Chronique d'Égypte,* 32 (1957), págs. 199-217.

47. J. R. Harris, «Nefertiti rediviva», *Acta Orientalia,* 35 (1973), pág. 10; Earl L. Ertman, «The Cap-crown of Nefertiti», *JARCE,* 13 (1976), págs. 63-67.

48. Borchardt, *op. cit.;* Rudolf Anthes, *The Head of Queen Nofretete,* Berlín, 1954.

49. L. Borchardt, *Mitt. Deutsch. Orient-Gesell.,* 52 (1913), págs. 28 ss.; H. Schäffer, *Amarna in Religion und Kunst,* láminas 8, 9, 13, 38-43; Cyril Aldred, *New Kingdom Art in Ancient Egypt,* láminas 118, 123, 124; *idem, Akhenaten and Nefertiti,* págs. 43-47, 179-180, 182.

50. Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 24.

51. J. E. Quibell, *Excavations at Saqqara (1907-1908),* El Cairo, 1909, lámina lx, pág. 112.

52. Schäfer, *op. cit.,* lámina 9, por ejemplo.

CAPÍTULO 18: EL PERIODO DESPUÉS DE AMARNA (1350-1314 A.C.)

1. Sir Alan Gardiner, «The Memphite Tomb of the General Horemheb», *JEA,* 39 (1953), págs. 3-12, donde se traducen las inscripciones pertinentes y se dan referencias a las diversas partes de la tumba, con adiciones a las piezas identificadas por primera vez por Breasted y Capart. Material extremadamente importante se publica y expone en Robert Hari, *Horemheb et la reine Moutnejemet,* Ginebra, 1965, págs. 69-135; G. T. Martin, «The Excavations at the Memphis Tomb of Horemheb: Preliminary Report», *JEA,* 62 (1976), págs. 5-13; 64 (1978), págs. 5-9; 65 (1979), págs. 13-16; «Le tombeau d'Horemheb à Saqqarah», *Bulletin de la société française d'Égyptologie,* 77-78 (1976-1977), págs. 11-25, y «The Tomb of Horemheb», *Archæology,* 31 (1978), págs. 14-23; «A Block from the Memphite Tomb of Horemheb in Chicago», *JNES,* 38 (1979), págs. 33-35; Hans D. Schneider, «Het memphitische Graf van Horemheb», *Phoenix,* 22 (1976), págs. 3-35. Geoffrey T. Martin, *The Memphite Tomb of Horemheb Commander-in-Chief of Tut'ankhamun,* Londres, 1989.

2. Palestina, tan lejos hacia el norte como Líbano, A. H. Gardiner, *Ancient Egyptian Onomastica,* I, pág. 145.

3. J. Bennett, *JEA,* 25 (1939), pág. 9.

4. Véase la instructiva serie de cartas seleccionada por Albright en J. B. Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament,* 3.ª ed., Princeton, 1969, págs. 483-490, con referencias completas al todo el conjunto de la correspondencia de Amarna.

5. Götze en Pritchard, *op. cit.,* págs. 319-395; cfr. 318 para la primera campaña a Mitanni y también Gurney, *The Hittites,* págs. 28-32. Un resumen excelente de la situación histórica lo proporciona K. A. Kitchen, *Suppiluliuma and the Amarna Pharaohs,* Liverpool, 1962, y Edward F. Campbell, *The Chronology of the Amarna Letters,* Baltimore, 1964; para la identificación de la reina egipcia que escribió al gobernante hitita, véase capítulo 17, nota 5.

6. Véase Schaeffer en *Syria,* 31 (1954), págs. 14-67, para los archivos de palacio en Ugarit y los fragmentos de jarrones egipcios con los nombres de Tutmosis III, Amenhotep III, Ajenatón, Nefertiti, Horemheb y Ramsés II; cfr. también C. F. A. Schaeffer, C. Desroches-Noblecourt y P. Krieger, «Matériaux pour l'étude des relations entre Ugarit et l'Égypte», en C. F. A. Schaeffer *et al., Ugaritica III (Mission de Ras Shamra,* 8), París, 1956, páginas 164-226.

7. Gurney, *op. cit.,* págs. 46-58; Schaeffer, *Enkomi-Alasia,* págs. 350 ss., equipara a los ahhiyawa con los akaiuash o ekeush que aparecen entre los pueblos del mar en las inscripciones de Merenptah en el último cuarto del siglo XIII. Véase también Smith, *Interconnections,* págs. 31, 32, 183.

8. Reconocido por primera vez por Capart, *JEA,* 7 (1921), pág. 31, quien pensó que allí se mostraban los cimientos de un palacio como el de Amarna y no un campamento militar. Véase también Smith, *Interconnections,* 168; Silvio Curto, *L'Egitto antico nelle collezioni dell'Italia settentrionale,* Bolonia, 1961, láminas 30, 31; Hari, *Horemheb et la reine Moutnedjemet,* figuras 18, 19.

9. Wreszinski, *Atlas,* II, láminas 45, 57, 64, 170; Alan R. Schulman, «Egyptian Representations of Horsemen and Riding in the New Kingdom», *JNES,* 10 (1957), págs. 267-270.

10. Howard Carter y A. C. Mace, *The Tomb of Tut-ankh-amen,* I, Londres, 1923, láminas l-liii; Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* láminas lxxvii, lxxviii, para la caza del león y la batalla siria en color; R. Hamann, *Ägyptische Kunst,* Berlín, 1944, pág. 248, para un detalle de los negros; N. M. Davies y A. H. Gardiner, *Tutankhamun's Painted Box,* Oxford, 1962.

11. El primer ejemplo completo de dicha composición, si bien sin color, aparece en los relieves de estuco del carro de Tutmosis IV de El Cairo; Theodore M. Davis, *The Tomb of Thoutmosis IV,* Londres, 1904, págs. 24-33.

12. Elizabeth Riefstahl, *JNES,* 10 (1951), pág. 65. Otros relieves especialmente finos de Saqqara del final de la XVIII dinastía son el de Berlín, núm. 12411, procedente de la tumba del sumo sacerdote Ty (A. R. Schulman, «The Berlin Trauerrelief», *JARCE,* 4 [1965], págs. 55-68), y los de la tumba de Pa-aten-emheb (P. A. A. Boeser, *Beschreibung der Ägyptischen Sammlung, Leiden,* IV, La Haya, 1911, láminas i-xii). Compárese la niña sentada bajo la silla de sus padres (lámina iii) con un grupo pintado ramésida más desmañado de la tumba de Jai-Inheret (núm. 359) (A. Lhote, *Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne,* París, 1954, lámina 39). Ambas se derivan de un diseño de Amarna como la pintura de las princesas de Oxford [313]. Las tumbas del Reino Nuevo de Saqqara se han convertido hace poco en el foco de atención y estudio crecientes por parte de varios investigadores, sobre todo J. Berlandini, E. Graefe, S. Wenig y Ch. Zivie, todos los cuales continúan escribiendo sobre el tema en varias publicaciones. Véase J. Berlandini-Grenier, *La nécropole memphite du Nouvel Empire (de l'époque post-amarnienne à la fin de la XIXe dynastie),* Universidad de París-Sorbona, tesis de 3.er ciclo, 1973; J. Berlandini, «Varia Memphitica I (I)», *BIFAO,* 76 (1976), páginas 301-316; «Varia Memphitica II (II-III): II La tombe de Pay, supérieur du harem. III. La tombe du général Kasa», *BIFAO,* 77 (1977), págs. 29-44; E. Graefe, «Das Grab des Schatzhausvorstehers und Baueleiters Maya in Saqqara», *MDAIK,* 31 (1975), págs. 221-236; Steffen Wenig, «Das Grab des Prinzen Cha-em-waset, Sohn Ramses II. und Hohenpriester des Ptah von Memphis», *Forschungen und Berichte* (Berlín), 14 (1972), págs. 39-44; «Das Grab des Soldatenschreibers *Hwj.* Untersuchungen zu den Memphitischen Grabreliefs des Neuen Reiches II», *Festschrift zum 150 jährigen Bestehen des Berliner Ägyptischen Museum,* Berlín, 1974, págs. 239-245.

13. Estas líneas se encuentran en una mano de piedra caliza pensada para una estatua compuesta del taller del escultor Tutmosis; Borchardt, *Mitt. Deutsch. Orient-Gesell.,* 52 (1913), página 40, figura 18. Particularmente interesantes son las representaciones de los hititas en la sala hipóstila de Karnak y en los pilonos primero y segundo del Rameseum (referencias en Porter-Moss, *Bibliography,* II, págs. 56, 57, 433-435). John Darnell, «Supposed Depictions of Hittites in the Amarna Period», *SAK,* 18, 1991, págs. 132-140.

14. W. S. Smith, *BMFA,* 50 (1952), pág. 74, donde se discute el efecto de la influencia egea. En J. Vandier d'Abbadie, *Catalogue des objects de toilette égyptiens, Musée du Louvre,* París, 1972, se proporciona una generosa selección de vasijas y artículos de cosmética.

15. N. de G. Davies y Alan H. Gardiner, *The Theban Tomb Series,* IV; Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* láminas lxxix-lxxxi.

16. A. Piankoff, *The Shrines of Tut-ankh-amon,* Nueva York, 1955. Para la sugerencia de que Ay usurpó otra tumba y un templo funerario con estatuas colosales planeado originalmente por Tutanjamón junto a los de Amenhotep III, véase Steindorff en *Annales,* 38 (1938), pág. 641, y Aldred, *Akhenaten: Pharaoh of Egypt,* Londres, 1968, pág. 253.

17. Lepsius, *Denkmäler,* III, lámina 113. Más referencias en Porter-Moss, *Bibliography,* I, parte 2, págs. 550, 551.

18. Theodore M. Davis, *The Tombs of Harmhabi and Toutânkhamanou,* Londres, 1912, y Erik Hornung, *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige,* Berna, 1971, con importantes valoraciones de J. Zandee, *Bibliotheca Orientalis,* 30 (1973), págs. 232-236, y P. Kaplony, *Orientalia,* 43 (1974), págs. 94-102.

19. G. Daressy, *Fouilles de la Vallée des Rois, Catalogue général, Musée du Caire;* Davis, *The Tomb of Thoutmosis IV.*

20. Theodore M. Davis, *The Tomb of Iouya and Touiyou,* Londres, 1907.

21. Howard Carter, *The tomb of Tut-ankh-amen,* I-III, Londres, 1923-1933; Penelope Fox, *Tutankhamun's Treasure,* Oxford, 1951; Christiane Desroches-Noblecourt, *Tutankhamen: the life and death of a pharaoh,* Nueva York, 1963; I. E. S. Edwards, *The Treasures of Tutankhamen,* Londres, 1972; Cyril Aldred, *Tutankhamen's Egypt,* Londres, 1972; T. Buckley, E. F. Wente e I. E. S. Edwards, *The Treasures of Tutankhamen,* Nueva York, 1976; Kemal el Mallakh, Arnold C. Brackman y W. K. Simpson, *The Gold of Tutankhamen,* Nueva York, 1978; R. Pfister, «Les textiles du tombeau de Toutankhamon», *Revue des Arts Asiatiques,* 11 (1937), págs. 207-218. Nicholas Reeves, *The Complete Tutankhamun: The King, the Tomb, and the Royal Treasure,* Londres, 1990; Frances Welsh, *Tutankhamun's Egypt,* Buckinghamshire, 1993; para selección especial en color, véase George B. Johnson, «KV 62: Its Architecture and Decorations», *KMT,* 4, núm. 4, 1993, págs. 39-47, 88.

22. Carter, *op. cit.,* III, láminas vii, viii; Fox, *op. cit.,* láminas 42, 43; A. Piankoff, *The Shrines of Tutankhamon,* Nueva York, 1955, págs. 19 y 20, lámina 24; Edwards, en Buckley *et al., op. cit.,* págs. 154, 155, núm. 43 y láminas 24, 25.

23. E. Schiaparelli, *Esplorazione della «Valle delle Regine»,* Turín, 1923, pág. 140, figura 98.

24. E. Schiaparelli, *La tomba intatta dell'architetto Cha,* Turín, 1927, pág. 134, figura 117; véase *passim* para otras vasijas de metal, cerámica decorada y pequeños objetos, así como mobiliario de la XVIII dinastía.

25. Engelbach en *Annales,* 40 (1940), pág. 162.

26. Fox, *op. cit.,* láminas 9 y 10; ilustración en color en K. Lange y Max Hirmer, *Egypt: Architecture, Sculpture, Painting,* 4.ª ed., Nueva York, 1968, lámina xxxv (cfr. lámina 194).

27. Carter, *op. cit.,* II, láminas xvii, xviii.

28. Para el colgante del buitre, véase Edward, en Buckley *et al., op. cit.,* pág. 132, núm. 23 y lámina 13; Cyril Aldred, *Jewels of the Pharaohs,* Londres, 1971, págs. 225, 226, y lámina 111.

29. A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries,* 4.ª ed. de J. R. Harris, Londres, 1962, pág. 179; Daressy, *Fouilles de la Vallée des Rois,* láminas 43-45. Véase en general John D. Cooney, «Glass Sculpture in Ancient Egypt», *Journal of Glass Studies,* 2 (1960), págs. 11-44; F. Schuler, «Ancient Glassmaking Techniques: The Egyptian Core-vessel Process», *Archaeology,* 15 (1962), págs. 32-37.

30. Vasija de cristal de la tumba de Amenhotep II del Museo de El Cairo: W. Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt,* 1.ª ed., Harmondsworth, 1958, lámina 155 (A). Debo estos detalles a la gentileza de John D. Cooney.

31. Richard F. S. Starr, *Nuzzi,* Cambridge, Mass., 1939, láminas 128-130; Taha Baqir en *Iraq,* 8 (1946), pág. 91, lámina xx.

32. Breasted, *Ancient Records,* II, pág. 91; Sidney Smith, *The Early History of Assyria,* Londres, 1928, pág. 227.

33. Frankfort, *Ancient Orient,* págs. 248-250.

34. *Ibid.,* págs. 260 ss.

35. Schaeffer, *Syria,* 31 (1954), págs. 14-67; Smith, *Interconnections,* 33, y figuras 55-57; W. A. Ward, «La déesse nourricière d'Ugarit», *Syria,* 46 (1969), págs. 225-239. El motivo del disco colocado sobre la cabeza de la diosa, en Schaeffer, lámina viii, no sólo se encuentra en las impresiones de sellos hititas (Bossert, *Altanatolien,* II, núms. 656, 683), sino también en un azulejo vidriado ramésida donde aparece entre los cuernos de un toro (W. C. Hayes, *Glazed Tiles from a Palace of Ramesses II at Kantir* [1937], lámina xii).

36. Breasted, *Ancient Records,* II, págs. 188, 203, 217; Gardiner, *Ancient Egyptian Onomastica,* I, pág. 182.

37. En particular las cartas 5, 10, 11, 14, 22, 24, 26, 27, 31 y 41; William L. Moran, *The Amarna Letters,* 10, 11, 19-23, 27-37, 51-61, 63-71, 84-90, 101-103, 114, 115.

38. Carta 23: Moran, *op. cit.,* págs. 61 y 62.

39. Cartas 10 y 11: Moran, *op. cit.,* págs. 19-23. Para gran parte de este material, véase también Smith, *Interconnections, passim.*

40. John D. Cooney, *Bulletin of the Brooklyn Museum,* 10 (1958), pág. 1.

41. *Ibid.;* en la Guennol Collection, en préstamo al Museo de Brooklyn.

CAPÍTULO 19: EL PERIODO RAMÉSIDA: XIX Y XX DINASTÍAS (1314-1085 A.C.)

1. Dos estatuas de escriba de Paramesses sigue la tradición de las de Horemheb y Amenhotep hijo de Hapu. Colocadas junto a dos del último detrás del décimo pilono en Karnak, aportan su linaje y títulos bajo Horemheb: *Annales,* 14 (1914), pág. 29, láminas i, ii; Vandersleyen, *PKG,* lámina 201b; Porter-Moss, *Bibliography,* II, pág. 188. Sobre la posición de Horemheb en relación con las dinastías saliente y entrante, véase S. Sauneron, «La tradition officielle relative à la XVIII dynastie d'après un ostracon de la Vallée des Rois», *Chronique d'Égypte,* 26 (1951), págs. 46-49; Allan K. Phillips, «Horemheb, Founder of the XIXth Dynasty?», *Orientalia,* 46 (1977), págs. 116-121.

2. J. H. Breasted, *The Battle of Kadesh,* reimpreso de la Decennial Publication of the University of Chicago, V (1903); R. O. Faulkner, «The Battle of Kadesh», *MDAIK,* 16 (1958), págs. 93-111; sir Alan Gardiner, *The Kadesh Inscriptions of Ramesses II.* Oxford, 1960; Hans Goedicke, «Considerations on the Battle of Kadesh», *JARCE,* 1 (1962), págs. 47-53; Jan Assmann, «Krieg und Frieden im alten Ägypten: Ramses II. und die Schlacht bei Kadesh», *Mannheimer Forum 83/84* (1984), págs. 175-231; Thomas von der Way, *Die Textüberlieferung Ramses' II. zur Qades-Schlacht: Analyse und Struktur* (HÄB 22), 1984.

3. Véase capítulo 14, nota 14. Para una sinopsis de la polémica cuestión de los pueblos del mar, véase N. K. Sandars, *The Sea Peoples: Warriors of the Ancient Mediterranean, 1250-1150 B.C,* Londres, 1978.

4. Vandier, *Manuel,* II, pág. 819. Ahora se reconoce, en buena medida en virtud del trabajo de Habachi, que los vastos restos de Tanis reflejan el traslado allí de muchos monumentos desde Qantir-Avaris en una fecha posterior.

5. Vandier, *Manuel,* II, pág. 955; Steindorff en Baedeker, *Egypt,* Leipzig, 1929, pág. 431. Los templos de Abu Simbel se han llegado a conocer bien en el curso de su salvamento, retirada y reconstrucción como parte del programa para salvar los monumentos de Nubia. Para vistas de ellos, véase Vandersleyen, *PKG,* láminas 86-88.

6. Este aspecto del arte ramésida ha sido objeto de comentarios extensos e importantes por parte de H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement,* Londres, 1952, págs. 114-141, y G. A. Gaballa, *Narrative in Egyptian Art,* Mainz, 1976, págs. 94, 129; véase también K. A. Kitchen, «Some New Light on the Asiatic Wars of Ramesses II», *JEA,* 50 (1964), págs. 47-70, y G. A. Gaballa, «Minor War Scenes of Ramesses II at Karnak», *JEA,* 55 (1969), págs. 82-88.

7. Wreszinski, *Atlas,* II (1935), láminas 81-89.

8. Wreszinski, *op. cit.,* láminas 92-99.

9. Wreszinski, *op. cit.,* láminas 100-106; versiones más deterioradas de la batalla aparecen en el costado occidental del muro exterior en Luxor (láminas 63 y 64); en Karnak en palimpsesto sobre el exterior del muro sur de la sala hipóstila (Breasted, *op. cit.,* lámina vii, Wreszinski, *Atlas,* II, lámina 56a) y en la cara exterior del muro occidental que conecta los pilonos octavo y noveno (láminas 68-70); así como en Abidos, sobre el muro exterior del templo de Ramsés II (láminas 16-24). Los diversos elementos de las escenas de la batalla y el campamento se combinan en la gran composición de Abu Simbel (Wreszinski, *op. cit.,* láminas 169-178).

10. Uvo Hölscher, *The Mortuary Temple of Ramesses III,* I *(Oriental Institute Publications,* LIV), Chicago, 1941, pág. 71, apéndice, *The Ramesseum.*

11. *Ibid.,* 4, pág. 60, capítulos I, III.

12. *Ibid.,* 37, capítulo II.

13. *Ibid.,* II, *passim,* para las dos entradas y los azulejos de fayenza en color de prisioneros recuperados del marco de una puerta de piedra en el palacio; también *idem, Das hohe Tor von Medinet Habu,* Leipzig, 1910.

14. Vandier, *Manuel,* II, pág. 912.

15. Porter-Moss, *Bibliography,* II, págs. 43-46.

16. *Ibid.,* VI, pág. 1. Véase Edouard B. Ghazouli, «The Palace and Magazines attached to the Temple of Sety I at Abydos and the Façade of this Temple», *Annales,* 58 (1964), págs. 99-186.

17. A. M. Calverley, *The Temple of Sethos I at Abydos,* I-IV, Londres y Chicago, 1933-1958; Jean Capart, *Abydos, Le temple de Séti Ier,* Bruselas, 1912.

18. Porter-Moss, *Bibliography,* I, parte 2, págs. 535-545. Erik Hornung, *The Tomb of Seti I, Das Grab Sethos' I,* Zúrich y Múnich, 1991.

19. E. Schiaperelli, *Esplorazione della «Valle delle Regine»,* Turín, 1923, pág. 51. Si se quieren láminas en color, véanse Nina

M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* láminas xci-xciii; H. Goedicke, *Nofretari: Eine Dokumentation der Wandgemälde ihres Grabes,* Graz, 1967. John K. McDonald, *The Tomb of Nefertari: House of Eternity,* El Cairo, 1996. Una introducción a la tumba basada en la obra del Getty Conservation Institute con excelentes reproducciones en color de las pinturas.

20. Smith, *Sculpture and Painting,* pág. 263; cfr. también Heinrich Schäfer, *Principles of Egyptian Art,* 4.ª ed. trad. por J. R. Baines, Oxford, 1974, págs. 71 y 72.

21. F. W. von Bissing, *Denkmäler ägyptischer Sculptur,* Múnich, 1911, láminas 48, 49.

22. Porter-Moss, *Bibliography,* II, págs. 53-56.

23. Wreszinski, *Atlas,* II, lámina 168a; escenas similares se encuentran en otro templo nubio de Ramsés II en Beit el-Wali, láminas 165, 166, y en Medinet Habu en la época de Ramsés II. Harold H. Nelson, *Medinet Habu,* I, *The Earlier Historical Records of Ramesses III,* Chicago, 1930, lámina 9; Herbert Ricke, George R. Hughes y E. F. Wente, *The Beit el-Wali Temple of Ramesses II,* Chicago, 1967, láminas 7-15.

24. Nelson, *op. cit.,* láminas 31-34; para los textos, William F. Edgerton y John A. Wilson, *The Historical Records of Ramesses III: The Texts in Medinet Habu,* vols. I y II, Chicago, 1936, páginas 35 ss.

25. Compárese con la proa similar de una barca mostrada en un cuenco de plata procedente de Chipre que se conserva en Berlín; P. Montet, *Les reliques de l'art syrien,* París, 1937, página 153, figura 191; H. Schäfer, *Ägyptische Goldschmiedearbeiten (Mitt. aus der ägyptischen Sammlung,* I), Berlín, 1910, lámina 15. Una proa con la cabeza de un pato aparece en una pequeña nave de placer egipcia en la tumba de Ipy (núm. 217); N. de G. Davies, *Two Ramesside Tombs at Tebes,* Nueva York, 1927, lámina xxx.

26. Aún son más difíciles de ilustrar, a no ser mediante grandes láminas, pero H. A. Groenewegen-Frankfort ha prestado un valioso servicio al hacer el tema más accesible con las excelentes ilustraciones y la estimulante exposición de *Arrest and Movement,* págs. 114-141.

27. *BMMA,* 9 (1914), pág. 21. Ahora fechado en la XVIII dinastía, de Tutmosis II a Amenhotep II, probablemente el último. Véase Peter Brand, en Nancy Thomas (ed.), *The American Discovery of Ancient Egypt,* Los Ángeles, 1995, págs. 170, 171.

28. Capart, *op. cit.,* láminas xlviii, xlix; M. A. Murray, «The Temple of Ramesses II at Abydos», *Ancient Egypt* (1916), páginas 121-138, figura 3; G. Jéquier, *L'architecture et la décoration dans l'ancienne Égypte, Les temples ramessides et saïtes,* París, 1922, lámina 27.

29. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement,* lámina xlv.

30. Para un grupo similar, véase Gustave Lefebvre, *Les grands prêtres d'Amon Romé-Roy et Amenhotep,* París, 1929, lámina ii, cfr. pág. 47; véase también Lefebvre, *Histoire des grands prêtres d'Amon de Karnak,* París, 1929, pág. 185, para Amenhotep. En realidad es una estatua de Ramsés IX ante la cual aparece de pie el sumo sacerdote Amenhotep, como señaló B. Piotrovskij, «Das Karnak-relief des Hohenpriesters Amenhotep», *Comptes rendus de l'Academie de l'USSR,* 1929, págs. 115-119; W. Federn, «Roi ou statue royale?», *Chronique d'Égypte,* 68 (1959), pág. 214; A. Hermann, *ZÄS,* 90 (1963), págs. 63-66.

31. Gracias a la amabilidad de las autoridades del Museo Egizio de Turín he podido reproducir esta valioso registro antiguo que corrobora la reconstrucción de N. de Garis Davies, *op. cit.,* láminas xxviii, xxix, pág. 51, en contra de la copia frecuentemente reproducida de Legrain.

32. Dibujo de Legrain, lámina i, en Scheil, *Mémoires mission archéologique française,* V, El Cairo, 1891, págs. 604-612.

33. N. de G. Davies, *The Tomb of Nefer-hotep at Thebes,* Nueva York, 1933, I, láminas ix-xviii, xli-xlix; II, láminas i, iii, vi.

34. Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes,* lámina xxvii, pág. 47.

35. Detalle en color, A. Mekhitarian, *Egyptian Painting,* Ginebra, 1954, pág. 149.

36. Userhet (núm. 51) de la época de Seti I; Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes,* láminas i, vii; también en color, Nina M. Davies, *Ancient Egyptian Paintings,* láminas lxxxvii-lxxxix; Mekhitarian, *op. cit.,* págs. 136, 137.

37. Además de las láminas en color en N. G. de Davies, *Two Ramesside Tombs at Thebes,* véase Nina M. Davies, *op. cit.,* láminas xcvi-xcix; Mekhitarian, *op. cit.,* págs. 146-148.

38. Vandier, *Manuel,* II, pág. 367, figura 254.

39. B. Bruyère, *Fouilles de Deir el Médineh (1924-1925), Fouilles de l'Institut français... du Caire,* 3 (1926), pág. 190, figuras 126, 127.

40. Otros detalles del repertorio de estas tumbas de Deir el Medineh pueden estudiarse entre las excelentes fotografías de las tumbas tebanas realizadas por Hassia que se reproducen en André Lhote, *La peinture égyptienne,* París, 1954.

41. N. de G. Davies, *Seven Private Tombs at Kurnah,* Londres, 1948, lámina xxvi, pág. 38.

42. A. Mariette, *Abydos,* I, París, 1869, lámina 52, línea 16.

43. Edgar in G. Maspero, *Le Musée égyptien,* II, El Cairo, pág. 93, láminas xliii-xlviii; *Annales,* 25 (1925), pág. 256, lámina i, para la limpieza de los motivos de la jarra con asa de cabra; Simpson, *BMMA,* 8 (1949), pág. 61; Scharff, *Berliner Museen,* 51 (1930), pág. 114; *Ramsès le grand* (catálogo de la exposición, Galeries nationales du Grand Palais), París, 1976, núm. 60, páginas 288-293; Vandersleyen, *PKG,* lámina 52 (color); Simpson, «The Vessels with Engraved Designs and the Repoussé Bowl from the Tell Basta Treasure», *AJA,* 63 (1959), págs. 29-45.

44. Montet, *op. cit.,* pág. 138.

45. Wreszinski, *Atlas,* I, lámina 224. Se ha llamado la atención hacia los ricos motivos del cielo raso en las nuevas decoraciones de esta tumba que se apropió Imiseba de un dueño anterior.

46. Frankfort, *Ancient Orient,* págs. 269, 270; W. M. F. Petrie, *Beth-Pelet,* I, Londres, 1930, lámina lv, pág. 19.

47. Maspero, *Le Musée égyptien,* II, lámina xlviii.

48. Crowfoot y Davies, *JEA,* 27 (1941), pág. 113.

49. Frankfort, *Ancient Orient,* pág. 260.

50. C. Boreux, *Antiquités égyptiennes, Guide-catalogue sommaire,* Musée national du Louvre, II, París, 1932, págs. 341, 348; Montet, *op. cit.,* págs. 168, 169; E. Vernier, *La bijouterie et la joaillerie égyptiennes,* El Cairo, 1907, lámina 20. Ahora se considera una falsificación basada en un fragmento de plata.

51. Daressy, *Annales,* 2 (1901), pág. 11, figura 10; F. W. von Bissing, *Metallgefässe,* Catalogue général du Musée du Caire (1901), pág. 60; Montet, *op. cit.,* pág. 149, incluye esta vasija entre la obra de origen sirio.

52. Fox, *Tutankhamun's Treasure,* lámina 68; Edwards *et al., The Treasures of Tutankhamen,* Nueva York, 1976, lámina 30 (color).

53. Una copa presenta la inscripción del nombre de Amenhotep III: E. Schiaparelli, *La tomba intatta dell'architetto Cha,* Turín, 1927, págs. 84, 134, 135, 143, 172, 173.

54. Frankfort, *Ancient Orient,* pág. 322.

55. Fr. W. von Bissing, «Die zeitliche Bestimmung der mit Reliefs geschmückten ägyptischen Kelchgefässe», *Nachrichten der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Phil.-Hist. Kl.* (141), II, pág. 249; G. A. D. Tait, «The Egyptian Relief Chalice», *JEA,* 49 (1963), págs. 93-139.

QUINTA PARTE: LOS PERIODOS TARDÍOS

CAPÍTULO 20: EL PERIODO DE DECLIVE: XXI-XXII DINASTÍAS (1085-730 A.C.)

1. George R. Hughes y miembros de la Epigraphic Survey, *The Bubasite Portal (Oriental Institute Publications,* LXXIV), Chicago, 1945.

2. Uvo Hölscher, «Der Erste Pylon von Karnak», *MDAIK,* 12 (1943), pág. 139.

3. P. Montet, *Tanis,* París, 1942; Henri Stierlin y Christiane Ziegler, *Tanis: Trésors des Pharaons,* Friburgo, 1987; Jean Leclant, Jean Yoyette, Christiane Ziegler, Pascal Vernus *et al., Tanis: L'Or des pharaons,* catálogo de exposición, París y Marsella, 1987.

4. E. Naville, *Bubastris,* Londres, 1891.

5. E. Naville, *The Festival Hall of Osorkon II in the Great Temple of Bubastris,* Londres, 1892; W. Barta, «Die Sedfest Darstellung Osorkons II. im Tempel von Bubastis», *SAK,* 6 (1978), págs. 25-42; C. Favard-Meeks, *Le temple de Behbeit el-Hagara, essai de reconstitution et d'interprétation,* Hamburgo, 1991.

6. E. F. Wente en W. K. Simpsons (ed.), *The Literature of Ancient Egypt,* 3.ª ed. rev., New Haven, 1977, págs. 142-155.

7. J. A. Wilson, *The Burden of Egypt,* págs. 267-288.

8. Reyes I, ix-16.

9. P. Montet, *La nécropole royale de Tanis,* II, *Les constructions et le tombeau de Psousennes,* París, 1951.

10. Montet, *op. cit.,* láminas civ, cv.

11. *Ibíd.,* láminas xxii, cxxxi, cxxxii.

12. Frankfort, *Ancient Orient,* pág. 314.

13. G. Maspero, *Les momies royales de Déir El-Bahari (Mémoires, Mission archéologique française,* I), París, 1889, págs. 585-587.

14. F. W. von Bissing, *Denkmäler ägyptischer Sculptur,* Múnich, 1911, lámina 59; Porter-Moss, *Bibliography,* IV, pág. 33; G. Maspero, *The Struggle of Nations,* Londres, 1910, lámina iii.

15. J. Capart, *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien,* II, París, 1931, pág. 77, lámina 85.

16. 59 cm de altura; Capart, *op. cit.,* pág. 76, láminas 82-84; E. Chassinat, *Mon. Piot,* 4, París, 1897, pág. 15.

17. *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology,* 6 (1884), pág. 205, lámina frente a pág. 201; B. V. Bothmer y J. Keith, *Brief Guide to the Department of Ancient Art,* Brooklyn, 1970, pág. 58; Vandersleyen, *PKG,* lámina 209a.

18. J. Vandier-d'Abbadie, *Ostraca figurés de Deir el-Médineh,* El Cairo, 1936-1946. Pueden encontrarse referencias a la extensa literatura sobre los ostraca con figuras en la obra reciente más amplia sobre el tema: Bengt E. J. Peterson, *Zeichnungen aus einer Totenstadt,* Estocolmo, 1973, *Medelhavsmuseet Bulletin,* 7-8 (1973). Animales similares aparecen en los relieves de la XXV dinastía en el templo de Medamud; Bisson de la Roque, *Médamoud, Fouilles, Institut français du Caire,* VIII, pág. 73, lámina 6.

19. Maspero, *op. cit.,* lámina xxiv; *Art in Egypt (Ars Una),* Londres, 1921, lámina frente a pág. 280; G. Farina, *La pittura egiziana,* Milán, 1929, lámina cciii.

20. R. O. Faulkner en W. K. Simpson (ed.), *The Literature of Ancient Egypt,* 3.ª ed. rev., New Haven, 1977, págs. 210-229; R. B. Parkinson, *The Tale of Sinuhe and other Ancient Egyptian Poems 1940-1640 B.C.,* Oxford, 1997, págs. 166-199.

21. Atribuido por E. Brugsch a la XXII dinastía *(ZÄS,* 35 [1897], pág. 140), pero Cerny piensa que corresponde a la XX dinastía; M. Gauthier-Laurent, *Mélanges Maspero, I (Mémoires, Institut français du Caire,* 66), El Cairo, 1935-1938, pág. 684; E. L. B. Terrace y H. G. Fischer, *Treasures of Egyptian Art from the Cairo Museum,* núm. 34, págs. 149-152.

22. J. A. Omlin, *Der Papyrus 55001 und seine satirish-erotischen Zeichnungen und Inschriften,* Turín, 1973; Lothar Störk, «Erotic», en Helck y Otto, *Lexikon,* II, págs. 4-11.

23. Para las presuntas fábulas que subyacen tras las escenas de animales, véase E. Brunner-Traut, *Altägyptische Tiergeschichte und Fabel: Gestalt und Strahkraft,* Darmstadt, 1968. También L. Keimer, *Études d'égyptologie,* III, El Cairo, 1941, pág. 4. En las antiguas copias a color, las mejillas de la mujer se habían pintado de rojo como en varias pinturas ramésidas y el papiro de Anhai del British Museum (E. A. Wallis Budge, *Facsimiles of Papyri of Hunefer, Anhai, Karasher and Netchemet,* Londres, 1889). Véase también la interesante discusión de la posible relación entre el papiro de Turín y los libros ilustrados alejandrinos, K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex,* Princeton, 1947.

24. Richard A. Parker, *A Saite Oracle Papyrus from Thebes in the Brooklyn Museum,* Providence, 1962.

25. Esta escena se conserva sólo en las fotografías no publicadas de la investigación de Breasted. Parece que ya había desaparecido en la época en que Reisner excavó el templo en 1916. Breasted afirma en *AJSL,* 25 (1908), pág. 34, que la procesión estaba en el muro oriental del primer patio, que sería el muro a mano derecha según se entra en el patio avanzando hacia el segundo pilono. Porter-Moss, *Bibliography,* VII, págs. 216, y 12-13 sobre el mapa, pág. 210, sitúa allí una importante escena con hombres conduciendo caballos que una fotografía de Reisner muestra que se encontraba en el muro de enfrente (occidental) hacia el punto en que el plano marca 48 en la cara exterior del muro. Por lo tanto, es improbable que la procesión pudiera estar a 32-33 en el segundo patio de la sala de las columnas como se sugiere, *ibíd.,* pág. 219. Por desgracia, todos estos relieves están muy deteriorados por las inclemencias o enterrados.

26. H. Ranke, *The Egyptian Collection of the University Museum,* 48 *(University Museum Bulletin,* 15, noviembre de 1950, Filadelfia); Quibell, *The Ramesseum,* Londres, 1896, láminas 22, 23, pág. 11.

27. Berlín 20132; R. Anthes, *MDAIK,* 12 (1943), pág. 37, lámina 12; E. Lüddeckens, *ibíd.,* 11 (1943), pág. 161, lámina 20; M. Werbrouck, *Les pleureuses dans l'Égypte ancienne,* Bruselas, 1938, pág. 101, lámina xlvi.

28. Maspero, *Art in Egypt,* lámina en color frente a pág. 88.

CAPÍTULO 21: EL RENACIMIENTO CUSITA Y SAÍTA Y EL FIN DEL EGIPTO DINÁSTICO (730-332 A.C.)

1. Porter-Moss, *Bibliography,* VII (1951), págs. 207-223, con el esbozo de un plan que muestra la relación de B 500 con los templos construidos por los sucesores de Pianjy, incluido B 300 de Taharqa, con sus columnas de Hator y habitaciones excavadas en la roca con inscripciones interiores, y B 700 que contenía el altar de granito de Atlanersa. Para la excavación del sitio, véase Reisner en *JEA,* 4 (1917), págs. 213-227; 5 (1918), páginas 99-112; 6 (1920), págs. 247-267. El plano de B 500, que no se había excavado por completo cuando se escribieron estos informes, se presenta en *ZÄS,* 69 (1933), frente a pág. 76; véase también *idem,* 66 (1931), pág. 80, para una lista de monumentos con inscripciones de este templo. Véase además Dows Dunham, *The Barkal Temples,* Boston, 1970. La arquitectura de los templos del Periodo Tardío es objeto de un importante estudio de Barbara Ruszeye, «The Egyptian Sacred Architecture of the Late Period: A Study against the Background of the Epoch», *Archeologia,* Varsovia, 24 (1973), págs. 12-49.

2. A. Mariette, *Monuments divers,* 1889, lámina 1.

3. G. Roeder, *Naos, Catalogue général du Musée du Caire,* Leipzig, 1914, núm. 7007, pág. 25, lámina 7.

4. F. Ll. Griffith, *Liverpool Annals of Archaeology and Anthropology,* 9 (1922), págs. 67 ss.

5. M. F. Laming Macadam, *The Temples of Kawa,* II, Oxford, 1955.

6. *Ibid.,* láminas xiii-xiv, liii.

7. *Ibid.,* lámina vii.

8. *Ibid.,* lámina lvi.

9. Uvo Hölscher, *Excavations at Medinet Habu,* V, *Post Ramessid Remains,* Chicago, 1954, lámina 17.

10. F. W. von Bissing, *Denkmäler ägyptischer Sculptur,* Múnich, 1911, lámina 64.

11. Para estas damas y la relación de la familia real etíope (cusita), véase M. F. Laming Macadam, *The Temples of Kawa,* I (Oxford, 1949), pág. 119; M. Lichtheim en *JNES,* 7 (1948), página 163; Ricardo A. Caminos, «The Nitocris Adoption Stela», *JEA,* 50 (1964), págs. 71-101; Peter Der Manuelian, *Living in the Past: Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-sixth Dynasty,* Londres, 1994, págs. 297-321; Anthony Leahy, «The Adoption of Ankhnesneferibre at Karnak», *JEA,* 82, 1996, págs. 145-165.

12. Macadam, *op. cit.,* II, láminas ix, xlx, págs. 63 ss. Reproducido también en *Africa in Antiquity: The Arts of Ancient Nubia and the Sudan,* I, Nueva York, The Brooklyn Museum, 1978, figura 58. Discutido en detalle en Anthony J. Spalinger, «Some Notes on the Libyans of the Old Kingdom and Later Historical Reflexes», *The SSEA Journal* (Toronto), 9, núm. 3 (1979), páginas 125-160.

13. Veintiún cuadrados verticales de la base de los pies a los ojos en lugar del antiguo sistema de dieciocho cuadrados hasta la frente; C. M. Firth y J. E. Quibell, *The Step Pyramid,* El Cairo, 1935, lámina 15; Erik Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian Art,* 2.ª ed., Warminster, 1975.

14. W. M. F. Petrie, *The Palace of Apries,* Londres, 1909, láminas ii-ix; Capart, *Documents,* II, pág. 81, láminas 88, 89; Barry J. Kemp, «The Palace of Apries at Memphis», *MDAIK,* 33 (1977), págs. 101-108; «A further Note of the Palace of Apries at Memphis», *GM,* 29 (1978), pág. 61.

15. N. de G. Davies, *The Rock Tombs of Deir el Gebrawi,* I, Londres, 1902, pág. 36, láminas 24, 25. Es la figura del saíta Iby quien proporciona la mejor prueba del sistema posterior de cuadros guía; *JEA,* 4 (1917), pág. 74, lámina xviii. También se ha sostenido que estas «copias» reflejan el uso de modelos estándar (no una «copia arqueológica»); véase W. Schenkel, «Zur Frage der Vorlagen spätzeitlicher "Kopien"», en J. Assmann, E. Feucht y R. Grieshammer (eds.), *Fragen an die altägyptische Literatur (Festschrift Otto),* Wiesbaden, 1977, págs. 417-441; Peter Der Manuelian, *Living in the Past: Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-sixth Dynasty,* Londres, 1994.

16. Wilson en Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament,* 3.ª ed., Princeton, 1969, págs. 4-6. Ahora se suele reconocer generalmente el texto como arcaizante más que como una copia de otro anterior; Junge, en *MDAIK,* 29 (1973), págs. 195-204.

17. Leclant, *Orientalia,* 22 (1953), pág. 85, lámina vii; *BIFAO,* 53 (1953), pág. 113.

18. La estatua es la Jartum núm. 1841 que se guarda en Merrawe. La cabeza de El Cairo se compró en Luxor y tiene una altura de 35 cm, comparada con los 48 cm de la misma porción de la cabeza de la estatua procedente de Gebel Barkal.

19. Dr. Naji al Asil, *Sumer,* 10 (1954), págs. 110, 193; W. K. Simpson, *ibid.,* págs. 193, 194; V. Vikentiev, «Quelques considérations à propos des statues de Taharqa trouvées dans les ruines du palais d'Ésarhaddon», *Sumer,* 11 (1955), págs. 111-116.

20. Oppenheim en Pritchard, *Ancient Near Eastern Texts,* ed. cit., pág. 293. En la pág. 296, en el relato de Asurbanipal de las victorias de su padre, se mencionan cincuenta y cinco estatuas de reyes egipcios sobre los que el asirio escribió su triunfo.

21. E. Schiaparelli, *Monumenti Antichi, Reale Accademia del Lincei,* VIII (Milán, 1898), pág. 90, láminas ii-iv. Un jarrón de fayenza aparentemente idéntico pero algo menor se encontró en circunstancias equívocas en Lilibeo, Sicilia. E. Gabrici, *Notizie degli Scavi di Antichità,* II, *Atti della Reale Accademia d'Italia,* año 1941 (Roma, 1942), pág. 284, figura 25a-c.

22. Dows Dunham, *El Kurru, The Royal Cemeteries of Kush,* I, Cambridge, 1950, figura 20g, lámina xxxiii; marfiles similares se encontraron en la tumba de Shebitku, figura 23e, lámina xxxv.

23. Las figuras grabadas en unos cuantos fragmentos de Shabako presentan un estilo similar al del huecorrelieve de Barkal y Sanam; Dunham, *op. cit.,* figura 20h, lámina xxxiv.

24. *Ibid.,* lámina lxii. El esquema se repite con dioses alrededor de una columna de papiros sobre un espejo de plata procedente de una tumba de Nuri del siglo VI; Dunham, *Royal Cemeteries of Kush,* II, Boston, 1954, lámina xci.

25. Frankfort, *Ancient Orient,* ilustración 369.

26. Por ejemplo, las pinturas del cielo raso atribuidas al reinado de Tutmosis III (H. Kantor, *The Aegean and the Orient in the Second Millenium B.C.,* lámina ix) o el esculpido de la tumba de Amenhotep II (Daressy, *Fouilles de la Vallée des Rois,* lámina xx).

27. La cerámica griega termina abruptamente en el último cuarto del siglo VI con el abandono o destrucción de parte de los edificios, en contra de la opinión anterior de que los jarrones pintados no eran posteriores a la primera parte del reinado de

Amasis; R. M. Cook, *Corpus Vasorum Antiquorum* (British Museum Fasc. 8), Londres, 1954, pág. 59; cfr. W. M. F. Petrie, *Tanis*, II, *Nebesheh and Defenneh*, Londres, 1888, pág. 47.

28. Picard en *Annales*, 26 (1926), pág. 113.

29. Las estatuas fechadas hasta el periodo ptolemaico se reúnen en Käthe Bosse, *Die menschliche Figur in der Rundplastik der ägyptischenSpätzeit*, Scharff, *Ägyptologische Forschungen*, I, Glückstadt, 1936, y véase también la colección de escultura reunida y discutida en el catálogo de exposición del Museo de Brooklyn, B. V. Bothmer *et al*., *Egyptian Sculpture of the Late Period, 700 B.C. to A.D. 100*, Brooklyn, 1960. Entre diversos estudios individuales, véanse sobre todo Werner Kaiser, «Ein Statuenkopf der ägyptischen Spatzeit», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 8 (1966), págs. 5-33; B. V. Bothmer, «Apotheosis in Late Egyptian Sculpture», *Kêmi*, 20 (1970), págs. 37-48; Edna R. Russmann, *The Representation of the King in the XXVth Dynasty*, Bruselas-Brooklyn, 1974; Claudio Barocas, «Les statues "réalistes" et la arrivée des Perses dans l'Égypte saïte», en *Gururajamanjarika: Studi in onore di Giuseppe Tucci*, Nápoles, 1974, págs. 113-161; Edna R. Russmann, «The Statue of Amenemope-em-hat», *MMJ*, 8 (1973), págs. 33-46.

30. Para la secuencia de estas tumbas y estatuas pertenecientes a sus dueños, véase Miriam Lichtheim, *JNES*, 7 (1948), pág. 163.

31. Leclant, *Orientalia*, 22 (1953), pág. 89. Se ha publicado una cantidad considerable de obras sobre estas tumbas tebanas de los últimos periodos. Entre los resultados publicados de estas excavaciones y proyectos de copiado, se pueden citar algunos: Jan Assmann, *Das Grab des Basa (Nr. 389) in der thebanischen Nekropole, Grabung im Assasif 1963-70*, II, Mainz am Rhein, 1973; *Das Grab der Muterdis, Grabung im Assasif 1963-70*, IV, Mainz am Rhein, 1977; Sergio Donadoni, «Relazione preliminare sulla II campagna di scavo nella tomba di Sesonq all'Asasif (1971)», *Oriens Antiquus*, 12 (1973), págs. 19-22; Manfred Bietak y Elfriede Reiser-Haslauer, *Das Grab des «Anch-Hor», Obersthofmeister der Gottesgemahlin Nitokris*, 1, parte 1 y 2, Viena, 1978. K. Kuhlman y W. Schenkel, *Das Grab des Ibi Theben Nr. 36*. Band I: *Beschreibung der Unterirdischen Kult und Bestattungsanlage* (AV 15), 2 vols. (texto y láminas), Mainz, 1983. El diseño y la concepción de la tumba real es el tema de una investigación especial de R. Stadelmann, «Das Grab im Tempelhof: der Typus des Königsgrabes in der Spätzeit», *MDAIK*, 27 (1971), págs. 111-123.

32. Von Bissing en *ZÄS*, 74 (1938), pág. 2. Para la tumba de Petamenotep (núm. 33), véanse las extensas referencias reunidas en Porter-Moss, *Bibliography*, I, parte 1, págs. 50-56.

33. Herbert Winlock, *Excavations at Deir el Bahri*, pág. 81, lámina 91; Fazzini, *Images for Eternity*, cat. 97a-b, pág. 115; Vandersleyen, *PKG*, lámina 312.

34. Lichteim, *op. cit.*, pág. 166; para la tumba de Sesonquis, véase *BMMA*, sección II (enero de 1937), pág. 4, figura 3; S. Donadoni, *Annales*, 61 (1973), págs. 11-20; y la nota 31 anterior.

35. El suelo del patio de Pabasa (núm. 279) se encontraba a 24 m por debajo de la superficie del terreno; véase *BMMA*, sección II (julio de 1920), págs. 16 ss., donde se aportan plano y sección de esta tumba.

36. La obra de Scheil *(Mém. Miss.*, 5, París, 1894, págs. 613-623) ha sido ampliada por Zakaria Ghoneim para el Departamento de Antigüedades; véase J. Leclant en *Orientalia*, 19 (1950), págs. 370-372, láminas li-lii; 20 (1951), pág. 473, láminas lxiii, lxiv; 22 (1953), pág. 88, láminas xi, xii; 23 (1954), página 66, lámina xx; Helene J. Kantor, «A Fragment of Relief from the Tomb of Mentuemhat at Thebes (No. 34)», *JNES*, 19 (1960), págs. 213-216; Jean Leclant, *Montouemhat, quatrième prophète d'Amon, prince de la ville*, El Cairo, 1961, láminas 55-65; J. D. Cooney, «Fragments of a Great Saite Monument», *JARCE*, 3 (1964), págs. 55-65; J. D. Cooney, «Fragments of a Great Saite Monument», *JARCE*, 3 (1964), págs. 79-87; Barbara S. Lesko, «Three Reliefs from the Tomb of Mentuemhat», *JARCE*, 9 (1971-1972), págs. 85-88; Hans Wolfgang Müller, «Der "Stadtfürst von Theben", Montuemhet at Thebes», *JEA7*, 71 1985, págs. 98-121. E. R. Russmann, «Relief Decoration in the Tomb of Mentuemhat (TT 34)», *JARCE*, 31, 1994, págs. 1-19. Una investigación general sobre los relieves de esta importante tumba representada en los museos de América y otros lugares, con referencias detalladas. *Idem*, «The Motif of the Bound Papyrus Plants and the Decorative Program in Montuemhat's First Court», *JARCE*, 32, 1995, págs. 117-126. Señala que los haces de plantas de papiros aparecen en muchos ataúdes y que ello sugiere que el gran patio representa en realidad un enorme ataúd cuyo cielo raso es el cielo abierto. *Idem*, «Mentuemhat's Kushite Wife (Further Remarks on the Decoration of the Tomb of Mentuemhat, 2)», *JARCE*, 34, 1997, págs. 21-40. Para los diversos retratos escultóricos y representaciones en relieve de Mentuemhat, véase J. von Beckerath, *ZÄS*, 87 (1962), n. 2, así como G. Legrain, *ASAE*, 8 (1907), págs. 122-125, para la estatuilla que se conserva en Atenas.

37. Lauer en *Annales*, 51 (1951), pág. 471, figura 2, lámina xvi.

38. J. D. Cooney, *JNES*, 9 (1950), pág. 193; S. A. Wunderlich, *Bulletin of the Cleveland Museum*, 39 (1952), pág. 44; W. S. Smith, *BMFAU*, 47 (1949), pág. 21. Habiendo examinado desde entonces el bloque de Florencia 2604 (Porter-Moss, *Bibliography*, I, parte 1, pág. 60) y una pieza del Vaticano atribuida al Antiguo Régimen (H. Ranke, *The Art of Ancient Egypt*, Londres, 1936, lámina 189) he llegado a la convicción por sus medidas y estilo de que eran adyacentes y probablemente formaban parte de una escena de pantano a la que pertenecen otras piezas del British Museum (también atribuidas al Reino Antiguo: Keimer, *BIFAO*, 36 [1936], pág. 85), Florencia, Cleveland y Chicago (J. A. Wilson, *The Burden of Egypt*, figura 32a). Véase nota 36 anterior para los fragmentos de Múnich y otras piezas.

39. *The William Rockhill Nelson Collection*, 3.ª ed., Kansas City, 1949, pág. 15.

40. Debe señalarse que este tipo de cabeza, que aparece en los relieves neomenfitas de una época próxima a la conquista de Alejandro, así como en la escultura exenta posterior, se adelanta asombrosamente en las notables figuras de Ptahmes de la época de Ramsés II, en las columnas de Leiden, probablemente procedentes de una tumba de Saqqara; J. Capart, *Documents*, I, París, 1927, lámina 62; P. A. A. Boeser, *Beschreibung der ägyptischen Sammlung, Leiden*, IV (1911), lámina xxvi.

41. Gunn y Engelbach, *BIFAO*, 30 (1931), págs. 791-815.

42. B. V. Bothmer, *BMFA*, 49 (1951), pág. 69; véase nota 29 anterior.

43. Para el escriba de El Cairo y el grupo de estatuas de Petamenopet en su conjunto, véase G. Loukianoff, *Annales* 37

(1937), pág. 219. La figura acuclillada de Berlín la ha estudiado en conexión con otra escultura de retrato R. Anthes, *ZÄS,* 73 (1937), pág. 25. Para la cabeza y los hombros de Mentuemhat, véase E. L. B. Terrace y H. G. Fischer, *Treasures of Egyptian Art from the Cairo Museum,* Londres, 1970, cat. núm. 37, págs. 161-164; Vandersleyen, *PKG,* lámina 216, para la estatua erguida.

44. Anlamani, Museo de Bellas Artes, Boston, núm. 23.732; véase además Vandersleyen, *PKG,* lámina 410.

45. Para las estatuas de Mentuemhat y las de su familia, véase K. Bosse, *Die menschlide Figur in der Rundplastik der ägyptischen Spätzeit.*

46. Estudiado por H. W. Müller en *Studi in Memoria di I. Rosellini,* II, Pisa, 1955, págs. 183-221, y *ZÄS,* 80 (1955), pág. 46; J. Vandier, «Un tête royale de l'époque saïte», *ZÄS,* 90 (1963), págs. 115-118; véase también la nota 29 anterior; Jack A. Josephson, *Egyptian Royal Sculpture of the Late Period 400-246 B.C.* (SDAIK 30), Mainz, 1997.

47. La estatua de piedra verde frecuentemente reproducida de la diosa hipopótamo Thueris es, sin embargo, un ejemplo sobresaliente del genio egipcio para el tratamiento de las formas animales. Se hizo para Pabasa, el dueño de la tumba 279, y junto con su santuario lleva los nombres de Shepenwepet, Nitocris y Psamético I; Lichteim, *op. cit.,* pág. 165, nota 19; G. Daressy, *Statues de divinités,* Catalogue général, El Cairo, 1906, número 39145.

48. Para la losa de Viena de Psamético II decorada sobre dos caras, véase E. von Bergmann, *Recueil de travaux,* 9 (1887), págs. 53, 54. Para la losa de Psamético I y las dos de Nectanebo I del British Museum, véase E. A. Wallis Budge, *British Museum, A Guide to the Egyptian Galleries (Sculpture),* 1909, pág. 222 (núm. 800), pág. 250 (núms. 926, 927). Una losa de Nectanebo I de Bolonia sólo conserva una cara (Curto, *L'Egitto antico,* lámina 39). De las piezas del British Museum, se dice que dos proceden de un templo de Atón en Rosetta y una se encontró en Alejandría. Se las ha denominado generalmente losas intercolumnares, pero la inscripción junto al borde superior debe de haber continuado sin rupturas entremedias y parecen pequeñas para los muros de cortina que aparecen con tanta frecuencia en época tardía como parte de columnatas o quioscos.

49. Lo ha cuestionado, por ejemplo, Georg Steindorff al estudiar los relieves de los templos reales de la XXX dinastía y el periodo ptolemaico de Sebinnytos e Iseion, *Journal of the Walters Art Gallery,* 7-8 (1944-1945), pág. 58, y B. V. Bothme al exponer un relieve de Nectanebo II de Boston, *BMFA,* 51 (1953), pág. 6.

50. W. S. Smith, *BMFA,* 47 (1949), págs. 21-29.

51. W. Spiegelberg, *ZÄS,* 65 (1930), pág. 102.

52. Smith, *op. cit.;* R. Anthes, *ZÄS,* 75 (1939), pág. 21 y *Jahrbuch des Deytschen Archäologischen Instituts,* 54 (1939), pág. 375, donde se establece una comparación entre la cabeza del escriba del relieve de Henat y la escultura exenta.

53. Selim Hassan, *The Great Sphinx and its Secrets,* lámina liii, cfr. pág. 112. Una figura cúbica acuclillada sin cabeza de este hombre aporta el nombre de su madre como en la capilla y tiene un cartucho de Psamético I en un brazo; Otto Koefoed-Petersen, *Catalogue des statues et statuettes égyptiennes,* Copenhague, 1950, pág. 57, lámina 106. Para los relieves de Giza, véase la referencia en Simpson, *The Face of Egypt,* Katonah, 1977, pág. 69, núm. 53.

54. Así como en el estudio de la señora C. Desroches-Noblecourt sobre la encantadora escena de vendimia conectada con una cantante de la diosa Neith de Sais del Louvre, *Arts asiatiques,* 1 (1954), pág. 40. Ésta asume, con Drioton, que el grupo de relieves neomenfitas, al igual que los de Zanofer, son del final del periodo saíta y no posteriores, como yo me inclino a pensar. Cfr. F. Daumas, en Vandersleyen, *PKG,* 333, lámina 314.

55. N. de G. Davies, *The Temple of Hibis in El Khargeh Oasis,* III, Nueva York, 1953, láminas 7, 11, 31-33, 35.

56. A. Fakhry, *The Egyptian Deserts, Baharia Oasis,* I, El Cairo, 1942, sobre todo láminas xiii, xvii.

57. Compárese Fakhry, *op. cit.,* lámina i, con Davies, *op. cit.,* lámina 43.

58. G. Maspero, *Le Musée égyptien,* II, El Cairo, 1907, láminas xxxix-xli; lámina xxxii, centro, para un segundo bloque de Zanofer; págs. 74-92, láminas xxxii-xliii, para otros relieves neomenfitas de El Cairo. E. Drioton, *Le Musée du Caire, Encyclopédie photographique de l'art,* 1949, láminas 185-191, proporciona detalles excelentes de algunas. Véase también *Annales,* 21 (1921), *op. cit.,* pág. 27, lámina ii.

59. En Athribis, cerca de Benha; H. Gauthier, *Mon. Piot.,* 25 (1921-1922), pág. 171; Ch. Kuentz, *ibid.,* 33 (1933), pág. 41, figura 4.

60. Las medidas corresponden. Este relieve de Berlín núm. 15415 se reproduce en Scharff, *ZÄS,* 74 (1938), pág. 44, figura 3. El relieve del Louvre de Psamtikmerneith también presenta el vértice de dos columnas de inscripción a la izquierda, lo que sugiere de nuevo que se trata de un trozo de dintel; G. Bénédite, *Mon. Piot,* 25 (1921-1922), pág. 1, láminas iv, v.

61. Cl. Robichon, P. Barguet y J. Leclant, *Karnak-Nord,* IV, *Fouilles de l'Institute français du Caire,* 25 (1954), pág. 131, lámina cxiv; F. Bisson de la Roque, *Fouilles de Medamoud* (1930), misma serie, 8 (1931), págs. 73 y 74, figuras 53-55, lámina xxivb.

62. Debe admitirse que algo muy similar ya había aparecido antes en el relieve del general Horemheb en Leiden de la época posterior a Amarna; P. A. A. Boeser, *Beschreibung der ägyptischen Sammlung, Leiden,* IV, lámina xxivb.

63. No sólo se va a encontrar en el relieve de El Cairo de Zanofer (Drioton, *op. cit.,* lámina 188), sino también en otras piezas más directamente relacionadas con la de Alejandría: los músicos de Cleveland, asociados sin duda a un relieve de Berlín con un anciano harpista (Scharff, *ZÄS,* 74 [1938], pág. 42, lámina iii) y un fragmento de Baltimore (G. Steindorff, *Catalogue of the Egyptian Sculpture in the Walters Art Gallery,* Baltimore, 1946, núm. 273, lámina lvi).

64. G. Steindorff, *Die Kunst der Ägypter,* Leipzig, 1928, lámina 258. Para estas cabezas, véase Bothmer *et al., op. cit.,* láminas 100 (Boston) y 118, 119 (Berlín); Vandersleyen, *PKG,* lámina 235 (Berlín). La cabeza de Boston tiene una altura de 10 cm; la de Berlín, de 20 cm.

65. Para la fecha de esta tumba, véase G. Roeder, *Annales,* 39 (1939), pág. 731.

66. En el porche de Nectanebo I (Nej-neb-f) de Filé; Ibrahim Noshy, *The Arts in Ptolemaic Egypt,* Londres, 1937, pág. 77, lámina ix, 3; y en las adiciones realizadas por Nectanebo II (Nejt-hor-heb) al templo de Darío I; H. E. Winlock, *The Temple of Hibis in El Khargeh Oasis,* I, Nueva York, 1941, págs. 20, 26, láminas viii, xix, xlvi, xlvii.

67. Gustave Lefebvre, *Le tombeau de Pétosiris,* I-III, El Cairo, 1923-1924.

68. Véase Lefebvre, *op. cit.,* láminas en color xiv, xv, xxi, xxxvi, xlii. Un detalle en color, H. Schäfer y W. Andrae, *Die Kunst des alten Orients, Propyläen Kunstgeschichte,* II, lámina xxiii (1942 y ediciones posteriores); Vandersleyen, *PKG,* lámina xxxix, a, b (también en color). Para una discusión de otros elementos claramente griegos de estos curiosos relieves pintados, véase Picard, *BIFAO,* 30 (1931), pág. 201.

69. Lefebvre, *op. cit.,* láminas vii, viii.

70. Frankfort, *Ancient Orient,* ilustración 444. Un ritón de plata con la forma de un animal alado fue encontrado con un grupo de cuencos de metal en Toukh el Qarmous en el delta egipcio; Edgar en Maspero, *Musée Égyptien,* II, pág. 57, láminas xxv-xxviii.

71. Sami Gabra, *Rapport sur les fouilles d'Hermopolis Ouest (Touna el-Gebel),* El Cairo, 1941.

72. H. Drerup, *Die Datierung der Mumienporträts,* Paderborn, 1933; A. F. Shore, *Portrait Painting from Roman Egypt,* ed. rev., Londres, 1972; E. Guimet, *Les Portraits* (en ruso), Moscú, 1936; W. S. Smith, *Ancient Egypt as represented in the Museum of Fine Arts,* 3.ª ed. (1952), pág. 166, figura 112; G. Grimm, *Die römischen Mumien-masken aus Ägypten,* Wiesbaden, 1974. Para una selección de retratos del Fayum, véase Hilde Zaloscer, *Porträts aus dem Wüstensland,* Viena y Múnich, 1961; David L. Thompson, *The Artists of the Mummy Portraits,* Malibú, J. Paul Getty Museum, 1976. M. L. Bierbrier (ed.), *Portraits and Masks: Burial Customs in Roman Egypt,* Londres, 1997; S. Walker y M. L. Bierbrier (eds.), *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt,* Londres, 1997.

73. P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria,* 2 vols., Oxford, 1972. Getty, The J. Paul Getty Museum, *Alexandria and Alexandrianism: Papers Delivered at a Symposium Organized by the J. Paul Getty Museum and the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Held at the Museum April 22-25, 1993,* Malibú, 1996. Una colección de importantes estudios sobre arte ptolemaico. VV. AA., *La Gloire d'Alexandrie,* catálogo de exposición, Musée du Petit Palais, 1998.

74. Alexander Badawy, *L'Art copte. Les influences égyptiennes,* Publications de la société d'archéologie copte, El Cairo, 1949; «Les influences hellénistiques et romaines», *Bull. Inst. Égypte,* 34 (1951-1952), pág. 151.

BIBLIOGRAFÍA

Obras generales

Aldred, C., *The Development of Egyptian Art,* Londres, 1952. Edición original en 3 vols.: *Old Kingdom,* Londres, 1949; *Middle Kingdom,* Londres, 1950; *New Kingdom,* Londres, 1951.

Breasted, J. H., *Ancient Records of Egypt,* 5 vols., Chicago, 1906-1907.

Capart, J., *L'art égyptien,* 2 vols., Bruselas, 1909, 1911. Segunda parte: I, *L'architecture* (1922), II, *La statuaire* (1948), III, *Les arts graphiques* (1942), IV, *Les arts mineurs* (1947).

— *Documents pour servir á l'étude de l'art égyptien,* 2 vols., París, 1927, 1931.

Carter, H. y Mace, A. C., *The Tomb of Tut-ankhamen,* 3 vols., Londres, 1923-1933.

Drioton, E. y Vandier, J., *Les peuples de l'orient méditerranéen,* II, *L'Égypte,* 4.ª ed., París, 1962.

Frankfort, H., Frankfort, H. A., Wilson, J. A. y Jacobsen, T., *Before Philosophy,* Harmondsworth, 1949. Edición original: *The Intellectual Adventure of Ancient Man,* Chicago, 1946.

Gardiner, sir Alan, *Egypt of the Pharaohs,* Oxford, 1961.

Groenwegen-Frankfort, H. A., *Arrest and Movement,* Londres, 1951.

Hamann, R., *Agyptische Kunst,* Berlín, 1944.

Harris, J. R. (ed.), *The Legacy of Egypt,* 2.ª ed., Oxford, 1971.

Hayes, W. C., *The Scepter of Egypt,* 2 vols., Nueva York, 1953, 1959.

James, T. G. H. y Davies, W. V., *Egyptian Sculpture,* Londres, 1983.

Lange, K. e Hirmer, M., *Egypt: Architecture, Sculpture, and Painting in Three Thousand Years,* 4.ª ed., Londres, 1968.

Lucas, A., *Ancient Egyptian Materials and Industries,* 4.ª ed. de J. R. Harris, Londres, 1962.

Manniche, L., *L'art égyptien,* traducido de un texto inglés sin publicar por T. Préaud, París, 1994.

Porter, B. y Moss, R., *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs, and Paintings,* 7 vols., Oxford, 1927-1951. 2.ª ed. muy ampliada de los vols. I, II y III, partes 1 y 2, fasc. 1, Oxford, 1960, 1964, 1972, 1974, 1978.

Pritchard, J. B. (ed.), *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament,* 3.ª ed. con supl., Princeton, 1969.

Quirke, S. y Spencer, A. J. (eds.), *The British Museum Book of Ancient Egypt,* Londres, 1992.

Ranke, H., *The Art of Ancient Egypt,* Viena, 1936.

Redford, D. B. (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt,* Nueva York, 1999 (?).

Robins, G., *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art,* Austin, 1994. Con una útil bibliografía de otras publicaciones del autor en la pág. 277.

— *The Art of Ancient Egypt,* Londres, 1997.

Ross, E. D. (ed.), *The Art of Egypt Through the Ages,* Nueva York y Londres, 1931.

Sasson, J. (ed.), *Civilizations of the Ancient Near East,* 4 vols., Nueva York, 1995. Los ensayos de esta importante publicación abarcan muchos aspectos del arte egipcio.

Schäfer, H., *Principles of Egyptian Art,* ed. Emma Brunner-Traut, trad. J. R. Baines, 4.ª ed., Oxford, 1974.

Schäfer, H. y Andrae, W., *Die Kunst des alten Orients,* 3.ª ed., Berlín, 1942.

Schulz, R. y Seidel, M. (eds.), *Egypt: The World of the Pharaohs,* Colonia, 1998.

Silverman, D. P. (ed.), *Ancient Egypt,* Nueva York, 1997.

Simpson, W. K. (ed.), *The Literature of Ancient Egypt,* 3.ª ed. rev., New Haven, 1977.

Smith, W. S., *Ancient Egypt as Represented in the Museum of Fine Arts,* 4.ª ed. rev., Boston, 1960.

Steindorff, G., *Die Kunst der Ägypter,* Leipzig, 1928.

Steindorff, G. y Seele, K. C., *When Egypt Ruled the East,* 2.ª ed. rev., Chicago, 1957.

Vandersleyen, C. (ed.), *Das alte Ägypten (Propyläen Kunstgeschichte,* 15), Berlín, 1975.

VANDIER, J., *Manuel d'archéologie égyptienne,* 6 vols., París, 1952-1978.
WILDUNG, D., *Die Kunst des alten Ägypten,* Friburgo-Basilea-Viena, 1988.
WILSON, J. A., *The Culture of Ancient Egypt,* Chicago, 1951.
WOLF, W., *Die Kunst Ägyptens,* Stuttgart, 1957.

ARQUITECTURA

ARNOLD, D., *Building in Egypt: Pharaonic Stone Masonry,* Nueva York, 1991.
— *Lexikon der ägyptischen Baukunst,* Zúrich, 1994.
— *Die Tempel Ägyptens: Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler,* Zúrich, 1992.
AUFRÈRE, S., GOLVIN, J. C. y GOYON, J. C., *L'Égypte restituée 1: Sites et temples de haute Égypte (1650 av. J.C.-300 ap. J.C.),* París, 1991; 2: *Sites et temples des déserts de la naissance de la civilisation pharaonque à l'époque gréco-romaine,* París, 1994; 3: *Sites et temples et pyramides de Moyenne et Basse Égypte de la naissance de la civilisation pharaonque à l'époque gréco-romaine,* París, 1997.
BADAWY, A., *A History of Egyptian Architecture,* I. *From the Earliest Times to the End of the Old Kingdom,* Giza, 1954. II. *The First Intermediate Period, the Middle Kingdom, and the Second Intermediate Period,* Berkeley y Los Ángeles, 1966. III. *The Empire (the New Kingdom),* Berkeley y Los Ángeles, 1968.
BIETAK, M. (ed.), *Haus und Palast im alten Ägypten,* Viena, 1995.
CLARKE, S. y ENGELBACH, R., *Ancient Egyptian Masonry,* Londres, 1930.
DE CÉNIVAL, J.-L., *Living Architecture: Egyptian,* Friburgo, 1964.
EDWARDS, I. E. S., *The Pyramids of Egypt,* Harmondsworth, 1947. Ed. rev., 1961.
GUNDLACH, R. y ROCHHOLZ, M. (eds.), *Ägyptische Tempel-Struktur, Funktion und Programm* (HÄB 37), 1994.
HELCK, W. (ed.), *Tempel und Kult* (ÄAbh, 46), Wiesbaden, 1987.
KURTH, D., «The present state of research into Graeco-Roman temples», en S. Quirke (ed.), *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research,* Londres, 1997, págs. 152-158.
O'CONNOR, D. B., «The Social and Economic Organization of Ancient Egyptian Temples», en J. Sasson (ed.), *Civilizations of the Ancient Near East,* Nueva York, 1995, vol. 1, págs. 319-330.
QUIRKE, S. (ed.), *The Temple in Ancient Egypt,* Londres, 1997.
ROIK, E., *Das altägyptische Wohnhaus und seine Darstellung im Flachbild,* Fráncfort, 1988.
SMITH, E. B., *Egyptian Architecture as Cultural Expression,* Nueva York, 1938.
WILDUNG, D., *Egypt: From Prehistory to the Romans,* Taschen's World Architecture, Londres, etc., 1997.

ESCULTURA Y PINTURA

ALDRED, C., *Akhenaten and Nefertiti,* Brooklyn, 1973.
ARNOLD, D. (con colaboraciones de ALLEN, J. P. y GREEN, L.), *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt,* Nueva York, 1996.
BOTHMER, B. V. (ed.), *Egyptian Sculpture of the Late Period (700 B.C. to A.D. 100),* Brooklyn, 1960.
DAVIES, Nina M. y GARDINER, A. H., *Ancient Egyptian Paintings,* 3 vols., Chicago, 1936.
EVERS, H. G., *Staat aus dem Stein,* 2 vols., Múnich, 1929.
FARINA, G., *La pittura egiziana,* Milán, 1929.
KOZLOFF, A. P., BRYAN, B. M., con BERMAN, L. M., *Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and His World,* Cleveland, 1992.
LHOTE, A., *Les chefs-d'œuvre de la peinture égyptienne,* París, 1954.
MEKHITARIAN, A., *Egyptian Painting,* Ginebra, 1954.
MÜLLER, H. W., *Alt-Ägyptische Malerei,* Berlín, 1959.
MYŚLIWIEC, Karol, *Le portrait royal dans le bas-relief du nouvel empire,* Varsovia, 1976.
PECK, William H. y ROSS, John G., *Egyptian Drawings,* Nueva York y Londres, 1978.
RUSSMAN, E., *Egyptian Sculpture: Cairo and Luxor,* Austin, 1989.
SMITH, W. S., *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom,* Boston, 1946; 2.ª ed., 1949.
TEFNIN, R. (ed.), *La Peinture Égyptienne Ancienne: Un Monde de Signes à Préserver,* Monumenta Aegyptiaca VII, Série Imago núm. I, Bruselas, 1997.
TERRACE, E. L. B. y FISCHER, H. G., *Treasures of Egyptian Art from the Cairo Museum,* Londres, 1970.

ESTUDIOS GENERALES

ASSMANN, J., *Stein und Zeit: Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten,* Múnich, 1991.

— *Ägypten: Eine Sinngeschichte,* Múnich-Viena, 1996.

— «Preservation and Presentation of Self in Ancient Egyptian Portraiture», en P. Manuelian, *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 55-81.

ASTRÖM, P. (ed.), *High, Middle, or Low? Acts of an International Colloquium on Absolute Chronology,* Gotemburgo, 1987.

BAINES, J., «On the Status and Purpose of Ancient Egyptian Art», *Cambridge Archaeological Journal,* 4:1 (1994), págs. 67-94. Con una extensa bibliografía actualizada.

— «Contextualizing Egyptian Representations of Society and Ethnicity», en Jerold S. Cooper y Glenn M. Schwartz, *The Study of the Ancient Near East in the Twenty-First Century: The William Foxwell Albright Centennial Conference,* Winona Lake, Indiana, 1996, págs. 339-384.

— «Communication and Display: The Integration of Early Egyptian Art and Writing», *Antiquity,* 63 (1989), págs. 471-482.

BAINES, J. y MALEK, J., *Atlas of Ancient Egypt,* Nueva York, 1982.

BIANCHI, R. S., «Ancient Egyptian Reliefs, Statuary, and Monumental Paintings», en Jack Sasson (ed.), *Civilizations of the Ancient Near East,* Nueva York, 1995, vol. IV, págs. 2533-2554.

— «An Elite Image», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle, *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 34-48. Discusión detallada sobre la validez del concepto de «retrato» en el antiguo Egipto.

BOCHI, P. A., «Images of Time in Ancient Egyptian Art», *JARCE,* 31 (1994), págs. 55-62.

BOMAN, A. H., *The Private Chapel in Ancient Egypt,* Nueva York, 1991.

BOTHMER, B. V., «On Realism in Egyptian Funerary Sculpture», *Expedition,* 24 (invierno de 1982), págs. 27-39.

BRUNNER, H., «Illustrierte Bücher im alten Ägypten», en *Wort und Bild: Symposium des Fachbereichs Altertums- und Kunstwissenschaften zum 500jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität 1977,* Múnich, 1979, págs. 181-200.

BRUNNER-TRAUT, E., *Frühformen des Erkennens: Am Beispiel Altägyptens,* Darmstadt, 1990.

BRYAN, B. M., «The Disjunction of Text and Image in Egyptian Art», en P. D. Manuelian, *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 161-168.

DAVIS, W., «Canonical Representation in Egyptian Art», *Res,* 4 (otoño de 1982), páginas 20-46.

— *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art,* Cambridge, 1989. Reseña de R. S. Bianchi, *JAOS,* 112 (1992, págs. 328-330).

DEPUTTER, T. J. M. y KARLSHAUSEN, C., «In Search of the Lost Quarries of the Pharaohs», *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt,* 8, número 3 (otoño de 1997), págs. 54-59.

FINNESTAD, R. B., *Image of the World and Symbol of the Creator: On the Cosmological and Iconological Values of the Temple of Edfu* (Studies in Oriental Religion, 16), Wiesbaden, 1985.

GABALLA, G. A., *Narrative in Egyptian Art,* Mainz, 1976.

GAMER-WALLERT, I., «Bilder Alltags oder mehr? Beischriften als weltvolle Interpretationshilfen altägyptischer Darstellungen», en *Wort und Bild: Symposium des Fachbereichs Altertums- und Kunstwissenschaften zum 500jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität 1977,* Múnich, 1979, págs. 169-180.

GORING, E., REEVES, N. y RUFFLE, J., *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997.

GRIMM, A., SCHOSKE, S. y WILDUNG, D., *Pharao: Kunst und Herrschaft im Alten Ägypten,* Múnich y Berlín, 1997.

GUGLIEMI, W., «Humor im Wort und Bild auf altägyptischen Grabdarstellungen», en *Wort und Bild: Symposium des Fachbereichs Altertums- und Kunstwissenschaften zum 500jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität 1977,* Múnich, 1979, págs. 181-200.

HELCK, W. y WESTENDORF, W. (eds.), *Lexikon der Ägyptologie,* vols. I-VII, Wiesbaden, 1972-1992. Artículos sobre muchos temas de arte y arquitectura de importantes investigadores, escritos en alemán, francés e inglés con excelentes notas y bibliografías.

HORNUNG, E., *Idea into Image, Essays on Ancient Egyptian Thought,* Nueva York, 1992.

IVERSEN, E., *Canon and Proportions in Egyptian Art,* Warminster, 1975.

JAMES, T. G. H. y DAVIES, W. V., *Egyptian Sculpture,* Londres, 1983.

KEMP, B., *Ancient Egypt: Anatomy of a Civilization,* Nueva York, 1991. Un excelente tratamiento general de todos los aspectos del antiguo Egipto.

— «Temple and Town in Ancient Egypt», en P. J. Ucko, R. Trimingham y G. W. Dimbleby (eds.), *Man, Setttlement and Urbanism,* Londres, 1972.

KISCHKEWITZ, H. (texto) y FORMAN, W. (fotografías), *Egyptian Drawings,* Londres, etc., 1972.

KITCHEN, K. A., «The Chronology of Ancient Egypt», *World Archaeology,* 23 (1991), págs. 201-208. Debe leerse junto con Åström, 1987, puesto que Kitchen revisó varias fechas.

LEHNER, M., *The Complete Pyramids,* Londres, 1997.

MANNICHE, L., *L'art égyptien.* Traducido de un texto en inglés sin publicar por T. Préaud, París, 1994.

MÜLLER, M., «Die ägyptische Kunst aus kunsthistorischer Sicht», en M. Eaton-Krauss y E. Graefe (eds.), *Studien zur ägyptischen Kunstgeschichte* (HÄB 29), Hildesheim, 1990, páginas 39-56.

PECK, W. H., *Egyptian Drawing,* Nueva York, 1978.

POLZ, D. y GUKSCH, H. (eds.), *Tempel, Grab und Siedlung: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Rainer Stadelmann gewidmet,* Mainz, 1998, en prensa.

QUIRKE, S. y SPENCER, A.J. (eds.), *The British Museum Book of Ancient Egypt,* Londres, 1992.

RANKE, H., «The Origin of the Egyptian Tomb Statue», *Harvard Theological Review,* 28 (1935), págs. 45-53.

RAUSCHENBACH, B. V., «Ancient Egyptian Representation of Space and Spatiality», *GM,* 155 (1996), págs. 77-86.

REDFORD, D. B. (ed.), *The Oxford Enclyclopedia of Ancient Egypt,* Nueva York, en prensa.

ROBINS, G., *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art,* Austin, 1994. Con una útil bibliografía del resto de las publicaciones del autor en la página 277.

— «Some Principles of Compositional Dominance and Gender Hierarchy in Egyptian Art», *JARCE,* 31 (1994), págs. 33-40. Sobre todo en arte bidimensional. Se analizan las convenciones.

— *The Art of Ancient Egypt,* Londres, 1997.

RUSSMANN, E., *Egyptian Sculpture: Cairo and Luxor,* Austin, 1989. Reseña extensa: Marc Gabolde, *CdE,* 71 (1986), págs. 91-100.

SASSON, J. (ed.), *Civilizations of the Ancient Near East,* 4 vols., Nueva York, 1995. Los ensayos de esta sustanciosa publicación abarcan muchos aspectos del arte egipcio.

SCHENKEL, W., «Die Farben in ägyptischer Kunst und Sprache», *ZÄS,* 88 (1963), págs. 131-147.

SCHOSKE, S., «Historisches Bewußtsein in der ägyptischen Kunst», *MjbK,* 38 (1987), páginas 7-26.

SCHULZ, R. y SEIDEL, M. (eds.), *Egypt: The World of the Pharaohs,* Colonia, 1998.

SILVERMAN, D. P. (ed.), *Ancient Egypt,* Nueva York, 1997. El capítulo sobre el arte egipcio es de Rita Freed y el dedicado a las tumbas y templos, de Peter D. Manuelian.

TE VELDE, H., «Commemoration in Ancient Egypt», *Visible Religion,* I, 1982, págs. 135-153.

TEFNIN, R., «Éléments pour une Sémiologie de l'Image égyptienne», *CdE,* 66 (1991), págs. 60-88.

THOMAS, N. (ed.), *The American Discovery of Ancient Egypt: Essays,* Los Ángeles, 1996.

VANDERSLEYEN, C., *L'Égypte et la vallée du Nil.* Tomo 2: *De la fin de l'Ancien Empire à la fin du Nouvel Empire,* París, 1995.

VANDERSLEYEN, C. (ed.), *Propyläen Kunstgeschichte,* 15, *Das Alte Ägypten,* Berlín, 1975.

VERCOUTTER, J., *L'Égypte et la vallée du Nil.* Tomo 1: *Des origines à la fin de l'Ancien Empire,* París, 1992.

VON BECKERATH, J., *Chronologie des pharaonischen Ägypten: Die Zeitbestimmung der ägyptischen Geschichte von der Vorzeit bis zu 332 v. Chr.* (MÄS 46), Mainz, 1997.

WILDUNG, D., *Die Kunst des alten Ägypten,* Friburgo-Basilea-Viena, 1988.

WILKINSON, R. H., *Reading Egyptian Art: A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture,* Londres, 1992.

WULLEMAN, R., KUNNEN, M. y MEKHITARIAN, A., *Passage to Eternity,* Knokke (Bélgica), 1989. Útil por las magníficas fotografías en color del Valle de los Reyes, el Valle de las Reinas, las tumbas de los nobles y Deir el Medina (Tebas).

TIPOS DE ESTATUAS

BOTHMER, B. V., «Block Statues of Dynasty XXV», en *Hommages à Jean Leclant I* (IFAO, *Bd'E* 106/2), El Cairo, 1994, págs. 61-68.

CHAUDEFAUD, C., *Les statues Porte-Enseignes de l'Égypte,* París, 1982.

CLÈRE, J. J., *Les chawes d'Hathor,* Orientalia Lovaniensia Analecta, 63, Leuven, 1995.

SATZINGER, H., «Der Heilige Stab als Kraftquelle des Königs: Versuch einer Funktionsbestimmung der ägyptischen Stabträger Statuen», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien,* 77 (1981), págs. 9-43.

SCHULZ, R., *Die Entwicklung und Bedeutung des kuboiden Statuentypus,* Band 1-2 (HÄB 33-34), Hildesheim, 1992. Detallado estudio de las denominadas estatuas de cubo con un catálogo de ejemplos. Reseñado por H. de Meulenaere, *CdE,* 71 (1996), págs. 87-91.

SCOTT, G., «The History and Development of the Ancient Egyptian Scribe Statue», tesis doctoral, Yale University, New Haven, 1989.

SEIDEL, M., *Die königlichen Statuengruppen,* Band 1: *Die Denkmäler vom Alten Reich bis zum Ende der 18. Dynastie* (HÄB 42), Hildesheim, 1996.

SOUROUZIAN, H., «Inventaire iconographique des statues en manteau jubilaire de l'époque thinite jusqu'à leur disparition sous Amenhotep III», en C. Berger, G. Clerc y N. Grimal (eds.), *Hommages à Jean Leclant 1* (IFAO, Bd'E 106/1), El Cairo, 1994, págs. 499-530.

VASSILIKA, E., «Egyptian Bronze Sculpture Before the Late Period», en E. Goring *et al.* (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 291-302.

WILDUNG, D., «Der König Ägypten als Herr der Welt? Ein seltener ikonographischer Typus der Königsplastik des Neuen Reiches», *Archiv für Orientforschung,* 24 (1973), págs. 108-116. Trata de los gobernantes sobre cautivos postrados.

SOBRE LA ARQUITECTURA DE LA CASA, EL TEMPLO Y LA TUMBA EGIPCIOS

ARNOLD, D., *Building in Egypt: Pharaonic Stone Masonry,* Nueva York, 1991.

— *Wandrelief und Raumfunktion* (MÄS 2), Berlín, 1962.

— *Lexikon der ägyptischen Baukunst,* Zúrich, 1994.

— «Hypostyle Halls of the Old and Middle Kingdoms?», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 39-54.

— *Die Tempel Ägyptens: Götterwohnungen, Kultstätten, Baudenkmäler,* Zúrich, 1992. En la primera parte se aborda el significado, desarrollo y tipos de templo con un glosario de términos, mientras que en la segunda parte se proporciona una descripción ilustrada de 130 sitios de templos. Con ilustraciones en color y blanco y negro, mapas, índices, etc.

AUFRÈRE, S., GOLVIN, J. C. y GOYON, J. C., *L'Égypte restituée,* 1: *Sites et temples de haute Égypte (1650 av. J.C.-300 ap. J.C.),* París, 1991; 2: *Sites et temples des déserts de la naissance de la civilisation pharaonque à l'époque gréco-romaine,* París, 1994; 3: *Sites et temples et pyramides de Moyenne et Basse Égypte de la naissance de la civilisation pharaonque à l'époque gréco-romaine,* París, 1997.

BADAWY, A., *A History of Egyptian Architecture,* Lawrence, Kansas, 1954; *History of Egyptian Architecture: the first intermediate period, the middle kingdom and the second intermediate period,* Berkeley, 1966; *A History of egyptian Architecture: The Empire (the New Kingdom), from the Eighteenth Dynasty to the end of the Twentieth Dynasty, 1580-1085 B.C.),* Berkeley, 1968.

BAINES, J., «Temple Symbolism», *Royal Anthropological Institute News,* núm. 15 (1976), 10-15.

— «Temples as symbols, guarantors, and participants in Egyptian civilization», en S. Quirke (ed.), *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research,* Londres, 1997, páginas 216-241.

BARRE, E., *Choix et rôle de la pierre dans la construction des temples égyptiens,* París, 1993.

BIETAK, M., «Kleine ägyptische Tempel und Wohnhäuser des späten Mittleren Reiches. Zur Genese eines beliebten Raumkonzeptes von Tempeln des Neuen Reiches», en C. Berger, G. Clerc y N. Grimal (eds.), *Hommages à Jean Leclant,* I (IFAO, Bd'E 106/1), El Cairo, 1994, págs. 413-436.

BIETAK, M. (ed.), *Haus und Palast im alten Ägypten,* Viena, 1995.

BORCHARDT, L. y RICKE, H., *Die Wohnhäuser in Tell el-Amarna,* Berlín, 1980.

BRUNNER, H., *Die südlichen Räumer des Templels von Luxor* (AV 18), Mainz, 1977.

DE CÉNIVAL, J.-L., *Living Architecture: Egyptian,* Nueva York, 1964.

GUNDLACH, R. y ROCHHOLZ, M. (eds.), *Ägyptische Tempel - Struktur, Funktion und Programm* (HÄB 37), 1994. Varios ensayos importantes

sobre el templo egipcio presentados como ponencias en dos simposios sobre el tema en 1990 y 1992.

HARRELL, J. A., «An Inventory of Ancient Egyptian Quarries», *NARCE,* 146 (1989) págs. 1-7.

— «Misuse of the term "Alabaster" in Egyptology», *GM,* 119 (1990), págs. 37-42.

HELCK, W. (ed.), *Tempel und Kult* (ÄAbh, 46), Wiesbaden, 1987.

KLEMM, D. y KLEMM, R., «Calcit-Alabaster oder Travertin? Bemerkungen zu Sinn und Unsinn petrographischer Bezeichnungen in der Ägyptologie», *GM,* 122 (1991), págs. 57-70.

— *Steine und Steinbrüche im Alten Ägypten,* Berlín y Heidelberg, 1992.

KURTH, D., «The present state of research into Graeco-Roman temples», en S. Quirke (ed.), *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research,* Londres, 1997, págs. 152-158.

O'CONNOR, D. B., «The Status of Early Egyptian Temples: An Alternative Theory», en B. Adams y R. Friedman (eds.), *The Followers of Horus: Studies in Memory of Michael Allen Hoffman,* Oxford, 1992, 83-98.

— «The Social and Economic Organization of Ancient Egyptian Temples», en J. Sasson (ed.), *Civilizations of the Ancient Near East,* Nueva York, 1995, vol. 1, págs. 319-330.

OSING, J., «Zur Funktion einiger Räume des Ramesseums», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 636-646.

QUIRKE, S. (ed.), *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research,* Londres, 1997.

ROIK, E., *Das altägyptische Wohnhaus und seine Darstellung im Flachbild,* Fráncfort, 1988.

WILDUNG, D., *Egypt: From Prehistory to the Romans,* Taschen's World Architecture, Londres, etc., 1997.

EXPOSICIÓN GENERAL Y CATÁLOGOS DE MUSEOS QUE ABARCAN MÁS DE UN PERIODO

Nota: En muchos casos, la misma exposición viaja de un lugar a otro. En general, se cita el primer emplazamiento. Cuando una exposición consta de objetos de un museo mostrados en otro, la entrada se suele hacer en la primera ciudad donde se celebra la exposición. Por ejemplo, una exposición de obras procedentes del Louvre en Cleveland se cita bajo Cleveland, y una exposición de obras del British Museum en Atlanta se cita bajo Atlanta. Las entradas incluyen exposiciones temporales y catálogos de colecciones permanentes. Si existe edición inglesa del catálogo, suele ser la única que se cita. Cuando un catálogo de exposición trata de un periodo, dinastía o reinado específicos, suele aparecer incluido en la bibliografía de ese periodo y no en la ciudad. Pido disculpas por las omisiones, pues no pretendo recoger todas las exposiciones, pero espero que los catálogos de las permanentes resulten especialmente útiles. Como ya se ha indicado, los fascículos del CAA (Corpus Antiquitatum Aegyptiacarum) no se han incluido, si bien son importantes para los museos representados, a saber, Amsterdam: Allard Pierson Museum; Boston: Museo de Bellas Artes; Bremen: Überseer-Museum; Cuba: Museo Nacional de La Habana, Museo Bacardi de Santiago de Cuba; Hannover: Kestner-Museum; Hildesheim: Roemer- und Pelizaeus-Museum; Oslo: Ethnografik Museum; Museen der Rhein-Main-Region; Viena: Kunsthistorisches Museum; museos de la antigua Checoslovaquia.

AIX-EN-PROVENCE

Collection Égyptienne, Musée Granet, Aix-en-Provence, 1995.

AMBERES

GUBEL, E. (ed.), *Egypte Onomwonden. Egyptische Oudheden van het Museum Vleeshuis,* 1995.

AMIENS

PERDU, O. y RICKAL, E., *La Collection Égyptienne du Musée de Picardie,* Réunion des Musées Nationaux, París, 1994.

AMSTERDAM

Egypte: Eender en anders, Amsterdam, 1994.

SCHEURLEER, R. A. L., *Egypte Geschenk van de Nijl. Allard Pierson Museum,* Amsterdam, 1992.

ANGERS

AFFHOLDER, B. y CORNIC, M. J., *Angers, Musée Pincé: La Collection égyptienne,* París, 1990.

ANN ARBOR

RICHARDS, J. E. y WILFONG, T. G., *Preserving Eternity: Modern Goals, Ancient Intentions: Egyptian Funerary Artifacts in the Kelsey Museum of Archaeology,* University of Michigan, 1995.

WILFONG, T. G. *et al., Women and Gender in Ancient Egypt from Prehistory to Late Antiquity,* Ann Arbor, 1997.

ANNECY

RATIÉ, Suzanne, *Musée-château Chambéry musées*

— *d'art et d'histoire Aix-les Bains, musée archéologique: Collections égyptiennes,* París, 1984.

ATENAS

ATENAS, 1995, Catálogo de la nueva instalación con ensayos introductorios de diversos autores, con muchos objetos ilustrados en color.

DOUMAS, A. *et al., The World of Egypt in the National Archaeological Museum.*

ATLANTA

ROBINS, G., *Reflections on Women in the New Kingdom: Ancient Egyptian Arts from the British Museum,* Atlanta, 1995.

AUTUN

Les Collections égyptiennes dans les musées de Saône et Loire, Autun/Mâcon, 1988.

AVIÑÓN

Égypte et Province, Musée Calvet, Aviñón, 1985.

BASILEA

PAGE-GESSER, Madeleine y WIESE, André B., *Ägypten. Augenblicke der Ewigkeit: Unbekannte Schätze aus Schweizer Privatbesitz,* Basilea, 1997.

BERLÍN

FAY, B., *Egyptian Museum Berlin,* Berlín, 1985.

PRIESE, K. H. (ed.), *Ägyptisches Museum (Museumsinsel, Berlin),* Mainz, 1991.

PRIESE, Karl-Heinz *et al., The Masterpieces of the Pergamon and Bode Museum = The Ancient World on Museum Island, Berlin,* Berlín, 1991.

BIRMINGHAM

SPANEL, D. B., *Through Ancient Eyes: Egyptian Portraiture,* Birmingham (Alabama), 1988.

BOLONIA

PERNIGOTTI, S., *La Statuaria Egiziana nel Museo Civico Archeologico di Bologna,* Bolonia, 1980.

PERNIGOTTI, S. y GOVI, C. M., *La collezione egiziana al Museo Civico Archaeologico di Bologna,* Bolonia, 1994.

— *Una nuova collectione egyptiana al Museo Civico Archeologico di Bologna,* Pisa, 1994.

BROOKLYN

BIANCHI, R. S., *Cleopatra's Egypt: Age of the Ptolemies,* Brooklyn, 1988.

BRUSELAS

LIMME, L., *Stèles égyptiennes,* Musée de Bruxelles, Bruselas, 1979.

La peinture égyptienne ancienne: un monde de signes à préserver, exposition à l'Académie des beaux arts de Bruxelles, Bruselas, 1994.

TEFNIN, R., *Peintures de l'ancienne Égypte,* Exposition à la Bibliothèque de l'Université Libre de Bruxelles, enero-febrero de 1997, Bruselas, 1997.

BURDEOS

ORGOGOZO, C. *et al., Égypte et Mediterranné: Objets antiques du Musée d'Aquitaine,* Burdeos, 1992.

CAMBRIDGE

BOURRIAU, J., *Pharaohs and Mortals: Egyptian Art in the Middle Kingdom,* Cambridge, 1988. Con préstamos de museos y colecciones del Reino Unido.

VASSILIKA, E. (con contribuciones de BOURRIAU, J.), *Egyptian Art* (Fitzwilliam Museum Handbook), Cambridge, 1995.

CINCINNATI (y BROOKLYN)

CAPEL, A. K. y MARKOE, G. E. (eds.), *Mistress of the House, Mistress of Heaven: Women in Ancient Egypt,* Nueva York, 1996.

CLEVELAND

BERMAN, L. M. y LETELLIER, B., *Pharaohs: Treasures of Egyptian Art from the Louvre,* Cleveland, 1996.

FRIEDMAN, F. D., *Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Faience,* Providence, 1998.

COPENHAGUE

JÖRGENSEN, M., *Egypt I: 3000-1550 B.C.,* Catalogues (of the collection in the) Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 1996.

DALLAS

SILVERMAN, D. P. (ed.), *Searching for Ancient Egypt: Art, Architecture and Artifacts from the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology,* Dallas, 1997. La exposición tenía previsto viajar a Denver, Seattle, Omaha, Birmingham y Honolulu.

DIJON

Antiquités égyptiennes. Inventaire des collections du Musée des Beaux-Arts de Dijon, Dijon, 1997.

EL CAIRO

SOUROUZIAN, H. y SALEH, M., *Official Catalogue: The Egyptian Museum,* El Cairo, 1987.

ESTRASBURGO

SCHWEITZER, A. y TRAUNECKER, C., *Antiquités égyptiennes de la collection G. Schlumberger,* Estrasburgo, Musée archéologique, París, 1997.

FLORENCIA

GUIDOTTI, M. C., *Museo Egizio di Firenze: Vasi dall'epoco protodinastica al Nuovo Regno,* Roma, 1991.

FRÁNCFORT DEL MENO

Liebighaus. Ägyptische Bildwerke. Band I: *Skarabäen, Amulette und Schmuck;* Band II: *Statuetten, Geräte und Gefässe;* Band III: *Skulptur, Malerei, Papyri und Särge,* Melsungen, 1993.

GINEBRA
MAYSTRE, C., *Égypte antique,* Guides illustrés, 9, Ville de Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 2.ª ed., Ginebra, 1969.
GRENOBLE
KUÉNY, G., *L'Égypte ancienne au Musée de Grenoble,* s. f. Breve guía con algunas ilustraciones en color.
KUENY, G. y YOYOTTE, J., *Collection égyptienne, Grenoble, Musée des Beaux-Arts,* París, 1979. Catálogo extenso.
GUÉRET
QUEMEREUC, M. D., *Collections Égyptiennes. Musée de Guéret,* Guéret, 1992.
HAMBURGO
ALTENMÜLLER, H. y HORNBOSTEL, W. (eds.), *Das Menschenbild im Alten Ägypten,* Hamburgo, 1982.
HANNOVER
DRENKHAHN, R., *Die Ägyptischen Reliefs im Kestner-Museum, Hannover,* Hannover, 1989.
HEIDELBERG
FEUCHT, E., *Vom Nil zum Neckar: Kunstschätze Ägyptens aus pharaonischer und koptischer Zeit an der Universität Heidelberg,* Heidelberg, 1986.
HILDESHEIM
EGGEBRECHT, A., *Suche nach Unsterblichkeit: Totenkult und Jenseitsglaube im alten Ägypten,* Mainz, 1990.
EGGEBRECHT, A. (ed.), *Pelizaeus Museum Hildesheim: The Egyptian Collection, Guidebook,* Mainz, 1996.
EGGEBRECHT, E. y EGGEBRECHT, A. (eds.), *Ägyptens Aufstieg zur Weltmacht* (Exhibition Catalogue Pelizaeus Museum), Mainz, 1987.
SCHMITZ, B. *et al., Pelizaeus-Museum Hildesheim: Die Ägyptische Sammlung,* Mainz, 1994.
GERMER, R., *Das Geheimnis der Mumien: Ewiges Leben am Nil,* Múnich y Nueva York, 1997.
JERUSALÉN
BEN-TOR, D., *The Immortals of Ancient Egypt: From the Abraham Guterman Collection of Ancient Egyptian Art,* Jerusalén, 1997.
KARLSRUHE
SCHÜRMANN, W., *Die Reliefs aus dem Grab des Pyramidenvorstehers linefret,* Karlsruhe, 1982.
KARTAUSE ITTINGEN
HORNUNG, E. y STAEHELIN, E. *et al., Vom Euphrat zum Nil: Kunst aus dem alten Ägypten und Vorderasien,* Kunstmuseum des Kantons Thurgau, 1985.
LEIPZIG
KRAUSPE, R., *Statuen und Statuetten. Katalog Ägyptischer Sammlungen in Leipzig,* Band I, Mainz, 1997.
LISBOA
ARAÚJO, L. M. de, *Antiguidades Egípcias,* Lisboa, 1993.
ASSAM, M. H., *Colecçao Calouste Gulbenkian: Arte Egipcia,* Lisboa, 1991.
LIVERPOOL
BIENKOWSKI, P. y TOOLEY, A. M. J., *Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Arts and Crafts in Liverpool Museum,* Londres, 1995.
LONDRES
BIERBRIER, M. L. (ed.), *Portraits and Masks: Burial Customs in Roman Egypt,* Londres, 1997.
DAVIES, W. V. (ed.), *Egypt and Africa: Nubia from Prehistory to Islam,* Londres, 1991.
JAMES, T. G. H., *Egyptian Painting,* Londres, 1985.
JAMES, T. G. H. y DAVIES, W. V., *Egyptian Sculpture,* Londres, 1983.
TAYLOR, John H., *Egypt and Nubia,* Londres, 1991.
WALKER, S. y BIERBRIER, M. (eds.), *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt,* Londres, 1997.
LOS ÁNGELES
THOMAS, N. (con ensayos de SCOTT, G. D. III, y TRIGGER, B. G.), *The American Discovery of Ancient Egypt,* Los Ángeles, 1998.
LUXOR
ROMANO, J. F. *et al., The Luxor Museum of Ancient Egyptian Art,* El Cairo, 1979.
EL-SAGHIR, M., *Das Statuenversteck im Luxortempel,* Mainz, 1991.
MARSELLA
L'Égypte Romaine: L'autre Égypte, Le Musée d'Archéologie Méditerranéene, Marsella, 1997.
MEMPHIS
FREED, R., *Ramesses the Great,* Memphis, 1987.
MILÁN
Iside. Il mito il mistero la magia, Milán, 1997.
LISE, G., *Museo Archeologico: Raccolta Egizia,* Milán, 1979.
MONTREAL
The great pharaoh Ramses II and his time, Montreal, 1985.
MOSCÚ
HODJASH, S. y BERLEV, O., *The Egyptian Reliefs and Stelae in the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow,* Leningrado, 1982.
MÚNICH
SCHOSKE, S., *Schönheit Abglanz der Göttlichkeit; Kos-*

metik im Alten Ägypten, Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, Múnich, 1990.
— *Egyptian Art in Munich,* Staatliche Sammlung Ägyptischer Kunst, Múnich, 1993.
WILDUNG, D. (ed.), *Faszination der Antike: The George Ortiz Collection,* Berna, 1996.
WILDUNG, D. *et al.* (eds.), *Sudan: Ancient Kingdoms of the Nile,* París-Nueva York, 1997. La exposición se presentó inicialmente en Múnich y tenía previsto viajar después de París a Amsterdam, Toulouse y Mannheim. La versión inglesa es una traducción de los catálogos alemán y francés anteriores.

MÜNSTER

FALK, M. von, *Ägyptisches in Westfalischen Sammlungen,* 1987.

NEW HAVEN

SCOTT, G. D. III, *Ancient Egyptian Art at Yale,* New Haven, 1986.

NUEVA YORK

ARNOLD, D. *et. al., An Egyptian Bestiary,* The Metropolitan Museum, Nueva York, 1995.
— *The Gold of Meroe,* The Metropolitan Museum, Nueva York, 1993.
— *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt,* The Metropolitan Museum, Nueva York, 1997.

PARÍS

ANDREU, G., RUTSCHOWSCAYA, M. H. y ZIEGLER, C., *L'Égypte ancienne au Louvre,* París, 1997.
Para los catálogos del Louvre, véase la bibliografía bajo el periodo apropiado.
VV. AA., *La Gloire d'Alexandrie,* Catálogo de la exposición, Musée du Petit Palais, 1998.
ZIEGLER, C. (ed.), *Guide du Visiteur Les Antiquités égyptiennes I, II,* París, 1997.

PÉRIGUEUX

L'Égypte en Périgord: Dans les pas de J. Clédat, Lovaina, 1991.

PISA

BRESCIANI, E., *La Collezione Schiff Giorgini* (Catalogo della Collectioni egittologiche. Università di Pisa. Museo di Ateneo I), Pisa, 1992.
Le Vie del Vetro Egitto e Sudan, Pisa, 1988.

RÍO DE JANEIRO

KITCHEN, K. A., *Catalogue of the Egyptian Collection in the National Museum, Rio de Janeiro,* Río de Janeiro, 2 vols. (texto y láminas), 1990.

ROANNE

Antiquités égyptiennes du Musée J. Déchelette, Roanne, 1990.

ROMA

GRENIER, J.-C., *Museo Gregoriano Egizio,* Roma, 1993.
SIST, L., *Museo Barracco: Arte egizia,* Roma, 1996.

ROTTERDAM

Goden en farao's 1 mars-29 avril 1979, Rotterdam, 1979.

ROUEN

AUFRÈRE, S., *Collections Égyptiennes: Musée de Rouen,* Rouen, 1987.
PERIN, P., *Les collections du Musée des Antiquités de Rouen, «De l'Égypte ancienne à la Renaissance rouennaise»,* Rouen, 1992.

SAN ANTONIO (TEXAS)

SCOTT, G. D., *Dynasties: The Egyptian Royal Image in the New Kingdom,* Varia Aegyptiaca, 10, núm. 1, San Antonio, 1995.
— *Fragments from the Ramesside Age,* San Antonio, 1988.

SAN FRANCISCO

FAZZINI, R., *Images for Eternity: Egyptian Art from Berkeley and Brooklyn,* San Francisco y Brooklyn, 1975.

SAN MARINO

PERNIGOTTI, S., *L'Egitto antico a San Marino: La collezione del Museo di Stato,* República de San Marino, 1991.

SÈVRES

BULTÉ, J., *Catalogue des collections égyptiennes du Musée National de Céramique à Sévres,* París, 1981.

ST. PETERSBURG (FLORIDA)

BIANCHI, R., *Splendors of Ancient Egypt from the Egyptian Museum, Cairo,* Londres, 1996. Exposición organizada para el Florida International Museum, St. Petersburg, que fue cancelada.

STUTTGART

GAMER-WALLERT, I., *Vermerk: Fundort Unbekannt. Ägyptologische Entdeckungen bei Privatsammlern in und um Stuttgart,* Tubinga, 1997.
GEBLER-LÖHR, B., *Ägyptische Kunst in Liebigshaus,* Fráncfort, 1981.
SCHLICK-NOLTE, B., DROSTE ZU HÜLSHOFF, V. von y BAYER-NIEMEIER, E., *Ägyptischer Bildwerk,* Liebieghaus-Museum Alter Plastik, 3 vols., Melsungen, 1990-1993.

TOULOUSE

AUFRÈRE, S., *Catalogue de la collection égyptienne de Toulouse. Cahiers du Musée Labit I,* Toulouse, 1996.

TUBINGA

BRUNNER-TRAUT, E. y BRUNNER, H., *Die Ägyptische*

Sammlung der Universität Tübingen, 2 vols., Mainz am Rhein, 1981.

GAMER-WALLERT, I., *Von Giza bis Tübingen: Die bewegte Geschichte der Mastaba G 5170,* Tubinga, 1998.

Kunst und Altertum aus den Sammlungen der Universität, Tubinga, 1977.

TURÍN

ROVERI, A. M. D. (ed.), *Civilta' Degli Egizi: La Vita Quotidiana,* Turín, 1987; *Le Credenze Religiose,* Turín, 1988; *Le Arti della Celebrazione,* Turín, 1989. Una extensa serie bien ilustrada patrocinada por el Istituto Bancario San Paolo.

VIENA

SATZINGER, H., *Das Kunsthistorische Museum in Wien: Die ägyptisch-orientalische Sammlung,* Mainz, 1994.

SEIPEL, W., *Gott-Mensch-Pharao: Viertausend Jahre Menschenbild in der Skulptur des alten Ägyptens,* Viena, 1992.

WASHINGTON

KENDALL, T., *Kerma and the Kingdom of Kush 2500-1500 B.C.: The Archaeological Discovery of an Ancient Nubian Empire,* Washington, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, 1997.

OTROS

Pharaonendämmerung, Wiedergeburt des Alten Ägypten, Estrasburgo, 1990.

STADELMANN, R. *et al., Ägyptische Pyramiden: Katalog zur Ausstellung,* Aquisgrán, 1994.

VOLÚMENES DE ANIVERSARIO Y CONMEMORACIÓN

Los volúmenes presentados en esta sección incluyen en general artículos relacionados con el arte y la arquitectura. Unos cuantos, como el primero, son fundamentalmente ensayos sobre arte y arquitectura.

ALDRED, Cyril, GORING, E., REEVES, N. y RUFFLE, J., *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997.

BAER, K., *For His Ka, Essays Offered in Memory of Klaus Baer,* ed. D. Silverman, Chicago, Oriental Institute, 1994.

BARTA, Winfried, KESSLER, D. y SCHULZ, R. (eds.), *Gedenkschrift für Winfried Barta,* MAÜ, Fráncfort, Peter Lang, 1995.

VON BECKERATH, J., EGGEBRECHT, A. y SCHMITZ, B. (eds.), *Festschrift zum 70. Geburtstag am 19. Februar 1990, Festschrif Jürgen von Beckerath,* Hildesheim, Gerstenberg verlag, 1990.

BEHRENS, Peter, MENDEL, D. y CLAUDI, U. (eds.), *Ägypten im Afro-Orientalischen Kontext Gedenkschrift Peter Behrens,* Colonia, Institut für Afrikanistik, 1991.

BELL, Martha Rhoads, PHILLIPS, J. *et al.* (eds.), *Ancient Egypt, the Aegean, and the Near East: Studies in Honour of Martha Rhoads Bell,* San Antonio, Van Siclen Books, 2 vols., 1998.

BOTHMER, Bernard V., DE MEULENAERE, H. y LIMME, L. (eds.) *Artibus Aegypti. Studia in honorem Bernardi V. Bothmer a collegis amicis discipulis conscripta quae edenda curaverunt H. de Meulenaere et L. Limme,* Bruselas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1983.

BRESCIANI, E., BONDI, S. F. *et al.* (eds.), *Studi in onore di Edda Bresciani,* Pisa, 1985.

BRUNNER, H., *Die Welt des Orients,* 14 (1983); 15 (1984).

BRUNNER-TRAUT, E., GAMER-WALLERT, I. y HELCK, W. (eds.), *Festschrift für Emma Brunner-Traut,* Tubinga, Atempto Verlag, 1992.

CLÈRE, Jacques Jean, *Mélanges Jacques Jean Clère,* Cahier de Recherches de l'Institut de Papyrologie et d'Égyptologie de Lille, Lille, Université Charles de Gaulle, 1991.

DAUMAS, F., *Hommages à François Daumas,* 2 vols., ed. Institut d'Égyptologie-Université Paul Valéry, Montpellier, Université de Montpellier, 1986.

DE MEULENAERE, H., LIMME, L. y STRYBOL, J. (eds.), *Aegyptus Museis Rediviva: Miscellanea in Honorem Hermanni de Meulenaere,* Bruselas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 1993.

DERCHAIN, P., BROZE, M. y TALON, P. (eds.), *L'atelier de l'orfevre. Mélanges offerts a Philippe Derchain,* Lovaina, 1992.

DERCHAIN, P., VERHOEVEN, U. y GRAEFE, E. (eds.), *Religion und Philosophie im alten Ägypten: Festgabe für Philippe Derchain zu seinem 65. Geburtstag am 24. Juli 1991,* Leuven, OLA, 39, 1991.

DUNHAM, D., SIMPSON, W. K. y DAVIS, W. (eds.), *Studies in Ancient Egypt, the Aegean, and the Sudan. Essays in Honor of Dows Dunham on the Occasion of his 90th Birthday,* Boston, 1981.

EDEL, E., GÖRG, M. *et al.* (eds.), *Festschrift Elmar Edel, 12 März 1979,* ÄAT, 1, Bamberg, 1979.

FAIRMAN, H. W., RUFFLE, J., GABALLA, G. A. y KITCHEN, K. A. (eds.), *Glimpses of Ancient Egypt. Studies in Honor of H. W. Fairman,* Orbis Aegyptiorum Speculum, Warminster, 1979.

FECHT, G., OSING, J. y DREYER, G., *Form und Mass. Beiträge zur Literatur, Sprache, und Kunst des Alten Ägypten. Festschrift für Gerhard Fecht zum 65. Geburtstag,* Ägypten und Altes Testament, 12, Wiesbaden, 1987.

GOEDICKE, H., BRYAN, B. M. y LORTON, D. (eds.), *Essays in Honor of Hans Goedicke,* San Antonio (Texas), Van Siclen Books, 1994.

GRIFFITHS, J. G. y LLOYD, A. B. (eds.), *Studies in Pharaonic Religion and Society in Honour of J. Gwyn Griffiths,* Londres, Egyptian Exploration Society, 1992.

GUNDLACH, R., *Wege öffnen: Festschrift für Rolf Gundlach zum 65. Geburtstag,* ed. M. Schade-Busch, ÄAT, 35 (1996).

GUTBUB, A., *Mélanges Adolphe Gutbub,* Montpellier, 1984.

HABACHI, Labib, *MDAIK,* 37 (1981).

HELCK, W., «Festschrift Wolfgang Helek», *SAK,* 11 (1984).

HELCK, W., ALTENMÜLLER, H. y GERMER, R. (eds.), *Miscellanea Aegyptologica: Wolfgang Helck zum 75. Geburtstag,* Hamburgo, Archäologisches Institut der Universität Hamburg, Hamburgo, 1989.

HOCH, James E. (ed.), *Papers Presented in Memory of Ronald J. Williams = JSSEA,* 24 (1994).

HOFFMAN, M. A., FRIEDMAN, R. y ADAMS, B. (eds.), *The Followers of Horus. Studies Dedicated to Michael Allen Hoffman,* Exeter, Egyptian Studies Publication, 1992.

HOFFMEIER, J. K. y MELTZER, E. S. (eds.), «Egyptological Miscellanies: A Tribute to Professor Ronald J. Williams», *The Ancient World,* Special Volume 6, I-4, Chicago, 1983.

HUGHES, G. R., *Studies in Honor of George R. Hughes,* Studies in Ancient Oriental Civilization, 39, Chicago, Oriental Institute, 1977.

IVERSEN, E., OSING, J. y NIELSEN, E. K. (eds.), *The Heritage of Ancient Egypt: Studies in Honour of Erik Iversen,* CNI Publication 13, Museum Tusculum Press, Copenhague, 1992.

JUNGE, F. (ed.), *Studien zu Sprache und Religion Ägyptens, zu ehren von Wolfhart Westendorf,* 2 vols., Gotinga, 1984.

KAISER, W., *MDAIK,* 47 (1991).

KÁKOSY, L., *The Intellectual Heritage of Egypt: Studies Presented to László Kákosy by Friends and Colleagues on his 60th Birthday,* ed. U. Luft, Studia Aegyptiaca, 14, Budapest, Université Eötvös Loránd de Budapest, 1992.

KOROSTOVTSEV, M. A., *Ancient Egypt and Kush: In Memoriam Mikhail A. Korostovtsev,* Moscú, Academia de las Ciencias Rusa, Instituto de Estudios Orientales, Asociación Nacional de Orientalistas, 1993.

KRAUSE, M., FLUCK, C. *et al.* (eds.), *Divitiae Aegypti: Koptologische und verwandte Studien zu Ehren von Martin Krause,* Wiesbaden, 1995.

LAUER, J.-P., BERGER, C. y MATHIEU, B., *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqara dédiées à Jean-Philippe Lauer,* Orientalia Monspeliensia, 9, 2 vols., Montpellier, 1997.

LECLANT, J., BERGER, C., CLERC, G. y GRIMAL, N. (eds.), *Hommages à Jean Leclant,* 4 vols, vol. 1: *Études Pharaoniques;* vol. 2: *Nubie, Soudan, Étiopie;* vol. 3: *Études Isiaques,* vol. 4: *Varia,* El Cairo, *IFAOC BdÉ,* 106/1-4 (1994).

LICHTHEIM, M., *Studies in Egyptology Presented to Miriam Lichtheim,* ed. S. Israelit-Groll, 2 vols., Jerusalén, The Magnes Press, The Hebrew University, 1990.

LIPIŃSKA, J., *Essays in honour of Prof. Dr. Jagwiga Lipinska,* Warsaw Egyptological Studies, 1, Varsovia, 1997.

MICHALOWSKI, K., *Mélanges offerts à Kazimierz Michalowski,* Varsovia, 1966.

MOKHTAR, Gamal ed Din, *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar,* 2 vols., El Cairo, *IFAOC BdÉ,* XCVII/1-2 (1985).

PARKER, Richard A., *Egyptological Studies in Honor of Richard A. Parker. Presented on the Occasion of his 78th Birthday, December 10, 1983,* ed. L. H. Lesko, Hannover y Londres, University Press of New England, 1986.

POLOTSKY, Hans Jacob, *Studies Presented to Hans Jacob Polotsky,* ed. D. W. Young, East Gloucester (Massachusetts), Pirtle & Polson, 1981.

QUAEGEBEUR, Jan, CLARYSSE, W. *et al.* (eds.), *Egyptian Religion, The Ist Thousand Years: Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur,* 2 vols., OLA, 84-85, Leuven, 1998.

RAY, J. (ed.), *Lingua Sapientissima: A Seminar in Honour of H. J. Polotsky Organized by the Fitzwilliam Museum, Cambridge, and the Faculty of Oriental Studies in 1984,* Cambridge, 1987.

ROSEN, H. B. (ed.), *Studies in Egyptology and Linguistics in Honour of H. J. Polotsky,* Jerusalén, 1964.

SADEK, Abdel Aziz, *Iubilate Conlegae: Studies in Memory of Abdel Aziz Sadek,* ed. C. C. Van Siclen III, 2 partes = *Varia Aegyptiaca,* 10, núms. 2-3, 1998.

SAUNERON, S., *Hommages à la Mémoire de Serge Sauneron 1927-1976: 1: L'Égypte Pharaonique,* El Cairo, *IFAOC BdÉ,* 81 (1979).

SÄVE-SÖDERBERGH, Torgny, ENGLUND, G., HAMRÉN, M. y TROY, L. (eds.), *Sundries in Honour of Torgny Säve-Söderbergh,* Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1984.

SCHENKEL, Wolfgang, GERSTENBERG, L. y STERNBERG-EL HOTABI, H. (eds.), *Per aspera ad astra: Wolfgang Schenkel zum neun und fünfzigsten Geburgstag,* Kassel, 1995.

SCHOTT, Siegfried, *Festschrift für Siegfried Schott zu seinem 70. Gebuststag am 20. August 1967,* ed. W. Helck, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1968.

SCHULMAN, Alan R., *BES,* 10 (1992).

SEELE, K., *JNES,* 32 (1973).

SHORE, A. F., EYRE, C., LEAHY, A. y LEAHY, L. M. (eds.), *The Unbroken Reed, Studies in the Culture and Heritage of Ancient Egypt,* Londres, The Egypt Exploration Society, 1994.

SIMPSON, William Kelly, *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* ed. P. D. Manuelian, 2 vols., Boston, Museo de Bellas Artes, 1996.

STADELMANN, Rainer, POLZ, D. y GUKSCH, H. (eds.), *Studien: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Raiher Stadelmann gewidmet,* Mainz, 1998, en prensa.

STRICKER, B. H., *Hermes Aegyptiacus, Egyptological Studies for B. H. Stricker, on his 85th birthday,* ed. T. Duquesne, Oxford, DE Publications, 1995. Res. de Derchain, *BiOr,* 54 (1997), páginas 67 y 68.

TE VELDE, Herman, *Essays on Ancient Egypt in Honour of Herman te Velde,* ed. J. van Dijk, Gröningen, 1997.

THAUSING, Gertrud, *Festschrift, Gertrud Thausing,* ed. M. Bietak, J. Holaubek, H. Mukarovsky y H. Satzinger, Viena, Institutes für Ägyptologie der Universität Wien, 1994.

THÉODORIDÈS, Aristide, *Individu, Société et Spiritualité dans L'Égypte Pharaonique et Copte, Mélanges égyptologiques offerts au Professeur Aristide Théodoridès,* ed. C. Cannuyer y J. M. Kruchten, Illustra, Izegem, 1993.

VANDERSLEYEN, Claude, *Amosiadès: Mélanges offerts au Professeur Claude Vandersleyen par ses anciens étudiants,* ed. C. Obsomer y A.-L. Oosthoek, Louvain-la-Neuve, 1992.

VERCOUTTER, Jean, *Mélanges Offerts à Jean Vercoutter,* ed. F. Geus y F. Thill, París, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1985.

VERGOTE, Joseph, *Miscellania in Honorem Josephi Vergote,* ed. P. Naster, H. De Meulenaere y J. Quaegebeur, Leuven, Orientalia Lovaniensia Periodica, 1976.

VAN VOSS, M. S. H. G. Heerma, *Funerary Symbols and Religion, Essays Dedicated to Professor M. S. H. G. Heerma va Voss,* ed. J. H. Kamstra, H. Milde y K. Wegtendonk, Kampen, J. H. Kok, 1988.

WARD, William A., *Ancient Egyptian and Mediterranean Studies in Memory of William A. Ward,* ed. L. H. Lesko, Providence, 1998.

WENTE, Edward F., *Gold of Praise: Studies Presented in Honor of Edward F. Wente,* ed. E. Teeter y J. A. Larson, Chicago, The Oriental Institute of the University of Chicago, *Studies in Ancient Oriental Civilization,* en prensa.

WESTENDORF, Wolfhart, *Quaerentes Scientiam, Festgabe für Wolfhart Westendorf zu seinem 70. Geburtstag,* ed. H. Behlmer, ed. H. Behlmer, Gotinga, Hubert & Co., 1994.

WILLIAMS, Ronald James, *Studies in Philology in Honour of Ronald James Williams: A Festschrift,* ed. G. Kadish y G. Freeman, SSEA, Toronto, 1982.

WILSON, John A., *Studies in Honor of John A. Wilson,* Studies in Ancient Oriental Civilization, 35, Chicago, Oriental Institute, 1969.

PRIMERA PARTE:
LOS PERIODOS PREHISTÓRICO Y PROTODINÁSTICO

Capítulo 2:
Egipto predinástico (4000-3200 a.C.)

CIALOWICZ, K. M., *Les têtes de Massues des Périodes Prédynastique et Archaique dans la Vallée du Nil,* Varsovia, 1987.

— «Le manche de couteau de Gebel el-Arak. Le problème de l'interprétation de l'art prédynastique», en *Essays in honour of Dr. Jadwiga Lipińska,* Warsaw Egyptological Studies, 1, Varsovia, 1997, págs. 339-352.

DREYER, G., «Die Datierung der Min-Statuen aus Koptos», en Rainer Stadelmann y Hourig Sourouzian, *Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29.*

und 30. Oktober 1991 (DAIAK Sonderschrift 28), Mainz am Rhein, 1995, págs. 49-56.

FINKENSTAEDT, E., «Egyptian Ivory Tusks and Tubes», *ZÄS,* 106 (1979), págs. 51-59.

— «Regional Painting Style in Prehistoric Egypt», *ZÄS,* 107 (1980), págs. 116-120.

HENDRICKX, S., *Analytical Bibliography of the Prehistory and the Early Dynastic Period of Egypt and Northern Sudan,* Leuven, 1995.

KAISER, W., «Stand und Probleme der ägyptischen Vorgeschichte», *ZÄS,* 81 (1956), págs. 87-109.

— «Zur inneren Chronologie der Naqadakultur», *Archaeologia Geographica,* 6 (1957), págs. 69-77.

KELLEY, A. J., «The evidence of Mesopotamian influence in Predynastic Egypt» *(Newsletter of the Society for the Study of Egyptian Antiquity,* 4), Toronto, 1974, págs. 2-22.

MIDANT-REYNES, B., *Préhistoire de l'Égypte des premiers hommes aux premiers Pharaons,* París, 1992.

NEEDLER, W., *Predynastic and Archaic Egypt in the Brooklyn Museum* (Wilbour Monographs, 9), Nueva York, 1984.

PARÍS, *L'Égypte avant les Pyramides 4e millénaire,* París, Grand-Palais, 1973.

PITTMAN, H., «Constructing context: The Gebel el-Arak Knife - Greater Mesopotamian and Egyptian Interaction in the Late Fourth Millennium B.C.E.», en J. S. Cooper y G. M. Schwartz, *The Study of the Ancient Near East in the Twenty-First Century: The William Foxwell Albright Centennial Conference,* Winona Lake (Indiana), 1996, págs. 9-32.

RICE, M., *Egypts Making,* Londres, 1984.

SMITH, H. S., «The Making of Egypt: A review of the influence of Susa and Sumer on Upper Egypt and Lower Nubia in the 4th millennium B.C.», en R. Friedman y B. Adams (eds.), *The Followers of Horus: Studies dedicated to Michael Allen Hoffman* (Egyptian Studies Association No. 2, Oxbow Monograph 20), Oxford, 1992, páginas 235-246.

SPENCER, J. (ed.), *Aspects of Early Egypt,* Londres, 1996.

VERCOUTTER, J., «La Predynastie égyptienne. Anciens et nouveaux concepts», en *Mélanges Jacques Jean Clère* (CRIPL 13), Lille, 1991, páginas 137-146.

WEEKS, K. R., *An Historical Bibliography of Egyptian Prehistory,* Indiana, 1985.

WILKINSON, T. A. H., *State Formation in Egypt: Chronology and Society,* Cambridge, 1996.

Capítulo 3:
La I y II dinastías (3200-2780 a.C.)

ADAMS, B. y CIALOWICZ, K., *Protodynastic Egypt,* Londres, 1997.

ALEXANIAN, N., «Die Reliefdekoration des Chasechemui aus dem sogenannten *Fort* in Hierakonpolis», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998), págs. 1-30.

BOEHMER, R. M., DREYER, G. y KROMER, B., «Einige frühzeitliche 14C-Datierung aus Abydos und Uruk», *MDAIK,* 49 (1993), págs. 63-68. Con cuadros de fechas recientes de Carbono 14 de Abidos y Mesopotamia.

DAVIS, W., *Masking the Blow: The Scene of Representation in Late Prehistoric Egyptian Art,* 1992. Esencialmente, una «decodificación» del mensaje de la paleta de Narmer y sus precursoras. Reseña de R. Gillam, *The SSEA Journal,* 23 (1993) (publicado en 1996), págs. 77-79.

DOCHNIAK, C., «An Early First Dynasty Adaptation of the Nar hieroglyph to the Smiting Posture as a Possible Precursor to Hieroglyph A 24», *Varia Aegyptiaca,* 7 (1991), págs. 101-107.

— «The Libyan Palette Interpreted as Depicting a Combination Pictorial Year-name», *Varia Aegyptiaca,* 7 (1991), págs. 108-114.

DODSON, A., «The So-called tomb of Osiris at Abydos», *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt,* 8, núm. 4, invierno de 1997-1998, páginas 37-47. La historia de la tumba de Djer en Abidos, interpretada después como la tumba de Osiris.

— «The Mysterious Second Dynasty», *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt,* 7, núm. 2, verano de 1996, págs. 19-31.

DREYER, G., «Horus Krokodil, ein Gegenkönig der Dynastie o», en R. Friedman y B. Adams (eds.), *The Followers of Horus,* Oxford, 1992, págs. 259-264.

— «Recent Discoveries at Abydos Cemetery U», en Edwin C. M. van den Brink (ed.), *The Nile Delta in Transition: 4th.-3rd. Millennium B.C.,* Jerusalén, 1992, págs. 293-299.

— «The Royal Tombs of Abydos», en S. Kerner (ed.), *The Near East in Antiquity,* vol. III, Al Kutba, Goethe Institut, German Protestant Institute for Archaeology, Amman, 1992, páginas 55-67.

— *Der Tempel der Satet: Die Funde der Frühzeit und*

des Alten Reiches, Elefantina, VIII (AV 39), Mainz, 1986.

DREYER, G. *et al.,* «Umm el-Qaab», *MDAIK,* 54 (1998), págs. 3-15. Con la cita de los primeros informes preliminares sobre las nuevas excavaciones en Abidos.

GOLDWASSER, O., «The Narmer Palette and the "Triumph of Metaphor"», *Lingua Aegyptia,* 2 (1992), págs. 67-97. Con una extensa bibliografía.

HARVEY, S. P., «A Decorated Protodynastic Cult Stand from Abydos», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 361-378.

MARTIN, G. T., «Covington's Tomb and Related Early Monuments at Giza», en C. Berger y B. Mathieu, *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqara dédiées à Jean-Philippe Lauer,* Orientalia Monspeliensia, 9, 2 vols., Montpellier, 1997, págs. 279-288.

MILLET, N. B., «The Narmer Macehead and Related Objects», *JARCE,* 27 (1990), págs. 53-59.

MORENZ, L., «Zur Dekoration der frühzeitlichen Tempel am Beispiel zweier Fragmente des archaischen Tempels von Gebelein», en R. Gundlach y M. Rochholz (eds.), *Ägyptische Tempel - Struktur, Funktion und Programm,* Hildesheim (HÄB, 37), 1994, págs. 217-238. Estos fragmentos fechados por W. Stevenson Smith en la III dinastía (posiblemente finales de la II dinastía) Morenz los fecha provisionalmente en la I dinastía.

O'CONNOR, D. B., «The Earliest Royal Boat Graves», *Egyptian Archaeology: Bulletin of the Egypt Exploration Society,* 6 (1995), págs. 3-7. Descubrimiento de una flota de al menos doce barcas de la I y II dinastías en Abidos, cuyos cascos miden entre 18 y 21 m de longitud.

— «Boat Graves and Pyramid Origins», *Expedition,* 33, núm. 3, 1991, págs. 5-17.

— «New Funerary Enclosures» *(Talbezirke)* of the Early Dynastic Period at Abydos, *JARCE,* 26 (1989), págs. 51-86.

RIDLEY, R. T., *The Unification of Egypt,* Deception Bay, 1973.

SCHULMAN, A. R., «Narmer and the Unification: A Revisionist View», *BES,* 11 (1991-1992), páginas 79-105. Considera las escenas de la paleta de Narmer como la representación tradicional de la escena de conquista, un acontecimiento que puede haber ocurrido mucho antes de Narmer. Con ilustraciones abundantes de material relacionado.

SOUROUZIAN, H., «L'iconographie du roi dans la statuaire des trois premières dynasties», en R. Stadelmann y H. Sourouzian, *Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991* (DAIAK Sonderschrift 28), Mainz, 1995, páginas 133-154.

— «Concordances et écarts entre statuaire et représentations à deux dimensions des particuliers de l'époque archaïque», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998), págs. 305-352.

SOUROZIAN, H. y STADELMANN, R., «La statue de Ny-ankh-netjer, un nouveau document de la période archaïque à Saqqara», en C. Berger y B. Mathieu (eds.), *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqara dédiées à Jean-Philippe Lauer,* Orientalia Monspeliensia, 9, Montpellier, 1997, págs. 395-404.

SPENCER, A. J., *Early Egypt: The Rise of Civilisation in the Nile Valley,* Londres, 1993. Notable relato del tema con la utilización de las recientes excavaciones alemanas en Abidos; muchas láminas en color de lugares y objetos.

WILLIAMS, B., «Narmer and the Coptos Colossi», *JARCE,* 25 (1998), págs. 35-59.

SEGUNDA PARTE: EL REINO ANTIGUO

General

ALTENMÜLLER, H., «Der Grabherr des Alten Reiches in seinem Palast des Jenseits. Bemerkungen zur sog. Prunkscheintür des Alten Reiches», en C. Berger y B. Mathieu (eds.), *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqara dédiées à Jean-Philippe Lauer,* Orientalia Monspeliensia, 9, Montpellier, 1997, págs. 11-19.

ARNOLD, D., *Gräber des Alten und Mittleren Reiches in El-Tarif* (AV 17), Mainz, 1976.

BAUD, M., «À propos des critères iconographiques établis par Nadine Cherpion», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998), págs. 31-98.

BERGER, C. y MATHIEU, B. (eds.), *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqara dédiées à*

Jean-Philippe Lauer, Orientalia Monspeliensia, 9, Montpellier, 1997.

BOLSHAKOW, A. O., «Hinting as a Method of Old Kingdom Tomb Decoration», *GM,* 139 (1994), págs. 9-33.

— «The Scene of the Boatmen Jousting in Old Kingdom Tomb Representations», *BSEG,* 17 (1993), págs. 29-39. El significado de esta escena frecuente se explica como barqueros ansiosos de superar al equipo contrario en ser los primeros en llevar ofrendas a la tumba del dueño.

CHERPION, N., «Sentiment Conjugal et Figuration à l'Ancien Empire», en R. Stadelmann y H. Sourouzian, *Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991* (DAIAK Sonderschrift, 28), Mainz, 1995, págs. 33-47.

— *Mastabas et Hypogées à l'Ancien Empire: Le Problème de la Datation. Connaissance de l'Égypte Ancienne,* Bruselas, 1989.

— «La statuaire privée d'Ancien Empire: indices de datation», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998), págs. 97-142.

— «Mastabas et conception de l'au delà à l'Ancien Empire», en P. Naster y J. Ries (eds.), *Vie et survie dans les civilisations orientales,* Leuven, 1983, págs. 71-74.

EATON-KRAUSS, M., *The Representations of Statuary in Private Tombs of the Old Kingdom (ÄAbh,* 39), Wiesbaden, 1984.

— «Pseudo-Groups», en R. Stadelmann y H. Sourouzian, *Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29 und 30. Oktober 1991* (DAIAK Sonderschrift 28), Mainz, 1995, págs. 57-74. Véase la entrada bajo Rzepka más adelante.

EDWARDS, I. E. S., *The Pyramids of Egypt,* nueva edición, Nueva York, 1986. Es la edición más útil en cuanto a formato e ilustraciones.

EGGEBRECHT, A., *Das Alte Reich: Agypten im Zeitalter der Pyramiden,* Hildesheim, Roemer-und Pelizaeus-Museum, 1986.

FAY, B., «Royal Women as Represented in Sculpture during the Old Kingdom», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998), págs. 159-186.

GRIMAL, N. (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998).

HANDOUSSA, T., «Fish Offering in the Old Kingdom», *MDAIK,* 44 (1988), págs. 105-109.

HARPUR, Y., *Decoration in Egyptian Tombs of the Old Kingdom, Studies in Orientation and Scene Content,* Londres y Nueva York, 1987. Un importante y detallado estudio sobre los temas y la función de la decoración de las mastabas y las tumbas de roca.

KAISER, W., «Zur Entstehung der Mastaba des Alten Reiches», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.), *Stationen: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

KANAWATI, N. y HASSAN, A., *The Tei Pyramid at Saqqara I: The Teti Pyramid at Saqqara,* Warminster, 1996.

— *The Teti Pyramid at Saqqara II: The Tomb of Ankhmahor,* Warminster, 1997.

MANUELIAN, P. D., «Presenting the Scroll: Papyrus Documents in Tomb Scenes of the Old Kingdom», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 561-588.

MARAGIOGLIO, V. y RINALDI, C., *L'Architettura delle Piramidi Memphite,* Partes II-VIII, Turín, 1963-1977. Un amplio estudio con planos detallados de las pirámides menfitas. El primer volumen proyectado, sobre la pirámide escalonada de Zoser, se ha postpuesto.

O'CONNOR, D., «The Interpretation of the Old Kingdom Pyramid Complex», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.) *Stationen: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

PIACENTINI, P., *Zawiet el-Mayetin nel III Millennio A.C.,* Pisa, 1993.

RZEPKA, S., «The Pseudo-groups of the Old Kingdom - a New Interpretation», *SÄK,* 23 (1996), págs. 335-347. Véase la entrada bajo Eaton-Krauss arriba.

SALEH, M., *Three Old Kingdom Tombs at Thebes* (AV 14), Mainz, 1977.

SILIOTTI, A. (con prólogo y colaboraciones de HAWASS, Z.), *Guide to the Pyramids of Egypt,* El Cairo, 1997.

STADELMANN, R., *Die ägyptischen Pyramiden: Vom Ziegelbau zum Weltwunder,* 2.ª ed., Mainz, 1991.

STADELMANN, R. y SOUROUZIAN, H., *Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäolo-*

gischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991 (DAIAK Sonderschrift 28), Mainz am Rhein, 1995.

ZIEGLER, C., *Catalogue des stèles, peintures et reliefs égyptiens de l'Ancien Empire et de la Première Période Intermédiaire,* París, Musée du Louvre, Département des Antiquités Égyptiennes, 1990.

— *Les Statues Égyptiennes de l'Ancien Empire. Musée du Louvre,* París, 1997.

— «À propos de quelques ivoires de l'Ancien Empire conservés au musée du Louvre», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998), pág. 407.

Capítulo 4:
La III dinastía (2780-2680 a.C.)

ALTENMÜLLER, H., «Bemerkungen zur frühen und späten Bauphase der Djoserbezirkes in Sakkara», *MDAIK,* 28 (1972), págs. 1-12.

DREYER, G., «Der erste König der 3. Dynastie», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.), *Stationen: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

EATON-KRAUSS, M., «Two Masterpieces of Early Egyptian Statuary», *OMRO,* 77 (1997), páginas 7-21.

— «Non-Royal Pre-Canonical Statuary», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998), págs. 209-228.

EATON-KRAUSS, M. y LOEBEN, C. E., «Some Remarks on the Louvre Statues of Sepa (A 36 and 37) Nesames (A 38)», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 83-87.

FRIEDMAN, F. D., «The Underground Relief Panels of King Djoser at the Step Pyramid Complex», *JARCE,* 32 (1995), págs. 1-42.

— «Notions of Cosmos in the Step Pyramid Complex», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 337-351.

HAWASS, Z., «A Fragmentary Monument of Djoser from Saqqara», *JEA,* 80 (1994), págs. 45-56.

HELCK, W., «Zum Statuensockel des Djoser», en I. Gamer-Wallert y W. Helck (eds.), *Gegengabe: Festschrift für Emma Brunner-Traut,* Tubinga, 1992, págs. 143-150.

KAISER, W., «Zu den königlichen Talbezirken der 1. und 2. Dynastie in Abydos und zur Baugeschichte der Djoser-Grabmals», *MDAIK,* 25 (1969), págs. 1-22.

— «Die unterirdischen Anlage der Djoserpyramide und ihrer entwicklungsgeschichtlichen Einordnung», en I. Gamer-Wallert y W. Helck (eds.), *Gegengabe: Festschrift für Emma Brunner-Traut,* Tubinga, 1992, págs. 167-190.

— «Zu die Granitkammern und ihren Vorgängerbauten unter der Stufenpyramide und im Südgrab von Djoser», *MDAIK,* 53 (1997), páginas 195-207. Indica que las cámaras de granito bajo la pirámide y el edificio del sur no formaban parte del proyecto original, sino que se añadieron al mismo tiempo que la superestructura fue convertida de una mastaba cuadrada en una pirámide escalonada.

LAUER, J.-P., «Sur l'emploi et le rôle de la couleur aux monuments du complexe funéraire de rei Djoser», *RdE,* 44 (1993), págs. 75-80. Una lámina olvidada se proporciona en *RdE,* 45 (1994).

— «Sur certaines modifications et extensions apportées au complexe funéraire de Djoser au cours de son règne», en John Baines *et al.* (eds.), *Pyramid Studies and other Essays presented to I. E. S. Edwards,* Londres, 1988, páginas 12-22.

— «Remarques concernant l'inscription gravé sur le socle de statue de l'Horus Neteri-Khet (roi Djoser)», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 493-498.

LEHNER, M., «Z 500 and The Layer Pyramid of Zawiyet el-Aryan», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 507-522.

STADELMANN, R., «Die vermeintliche Sonnenheiligtum im Norden des Djoserbezirkes», *ASAE,* 69 (1983), págs. 373-378.

— «Origins and Development of the Funerary Complex of Djoser», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 787-800.

SWELIM, N., *Some Problems on the History of the Third Dynasty,* The Archaeological Society of Alexandria, Archaeological and Historical Studies, 7, 1983.

— «The Dry Moat of the Netjerykhet Complex»,

en John Baines *et al.* (eds.), *Pyramid Studies and other Essays presented to I. E. S. Edwards,* Londres, 1988, págs. 5-11.

Capítulo 5:
La IV dinastía (2680-2565 a.C.)

BAUD, M., «La tombe de la reine-mère *H'-mrr-nbty Ire*», *BIFAO,* 95 (1995), págs. 11-17.

— «The Tombs of Khamenrernebty I and II at Giza», *GM,* 164 (1998), págs. 7-14.

BOLSHAKOV, A., «What did the Bust of Ankh-haf Originally Look Like?», *Journal of the Museum of Fine Arts,* Boston, 3 (1991), págs. 5-14.

CALLENDER, V. G. y JÁNOSI, P., «The Tomb of Queen Khamerernebty II at Giza. A Reassessment», *MDAIK,* 53 (1997), págs. 1-22.

CHERPION, N., «De quand date la tombe du nain Seneb», *BIFAO,* 84 (1984), págs. 35-54. Aunque se suele fechar en la V o VI dinastía, el autor propone una fecha en la IV dinastía, específicamente en el reinado de Dedefre.

— «En reconsidérant le grand sphinx du Louvre A 23», *Rd'E,* 42 (1991), págs. 25-41. En un detallado estudio, el autor opta por una fecha tan temprana como el reinado de Sneferu para este famoso monumento, para el cual también se ha propuesto una fecha de la XII dinastía (véase Biri Fay en la XII dinastía).

DOBREV, V., «Observations sur deux statues de Menkaoure du musée de Boston», *DE,* 27 (1993), págs. 9-18.

— «À propos d'une statue fragmentaire du roi Menkaoure trouvée à Abou Rawash», en C. Berger y B. Mathieu (eds.), *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqara dédiées à Jean-Philippe Lauer,* Orientalia Monspeliensia, 9, Montpellier, 1997, págs. 155-166.

DORNER, J., «Neue Messungen an der Roten Pyramide», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.), *Stationen: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

EDEL, E., «Studien zu den Relieffragmenten aus dem Taltempel des Königs Snofru», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 199-208.

EDWARDS, I. E. S., «The Pyramid of Seila and its Place in the Succession of Snofru's Pyramids», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 88-96.

EL-METWALLY, E., *Entwicklung der Grabdekoration in den Altägyptischen Privatgräbern: Ikonographische Analyse der Totenkultdarstellungen von der Vorgeschichte bis zum Ende der 4. Dynastie,* Göttinger Orientforschungen IV, Reihe, Ägypten, Band 24, Wiesbaden, 1992.

HARPUR, Y., «The Identity and Positions of Relief Fragments in Museums and Private Collections: The Reliefs of *R'-htp and Nfrt* from Meydum», *JEA,* 72 (1986), págs. 23-40; y *JEA,* 73 (1987), págs. 197-200.

HAWASS, Z., «The Discovery of the Satellite Pyramid of Khufu (GI-d)», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 379-398.

— «The Discovery of the Harbors of Khufu and Khafre at Giza», en C. Berger y B. Mathieu (eds.), *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqara dédiées à Jean-Philippe Lauer,* Orientalia Monspeliensia, 9, Montpellier, 1997, páginas 245-256.

— «Pyramid Construction: New Evidence Discovered in Giza», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.), *Stationen Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

JOHNSON, G. B., «The Red Pyramid of Sneferu, Inside and Out», *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt,* 8, núm. 3, otoño de 1997, págs. 18-27. Una excelente descripción con fotografías y una útil bibliografía en las notas.

— «The Mysterious Cache-Tomb of Fourth Dynasty Queen Hetepheres», *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt,* 6, núm. 1, primavera de 1995, págs. 34-50.

JUNGE, F., «Hem-iuni, Anch-ha-ef und die sog. Ersatzköpfe», en R. Stadelmann y H. Sourouzian, *Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991* (DAIAK Sonderschrift 28), Mainz, 1995, págs. 103-109.

KELLEY, A. L., «Reserve Heads: A Review of the Evidence for their Placement and Function in Old Kingdom Tombs», *JSSEA, 5,* núm. 1, 1974, págs. 6-12.

LACOVARA, P., «The Riddle of the Reserve Heads», *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt,* 8, número 4, invierno de 1997-1998, págs. 28-36.

LEHNER, M., *The Pyramid Tomb of Hetepheres and the Satellite Pyramid of Khufu,* SDAIK, El Cairo, 1985.

— «Niches, slots, grooves and stains: Internal frame works in the Khufu Pyramids?», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.), *Stationen: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

LESKO, B. S., «Queen Khamerernebty II and Her Sculpture», en L. H. Lesko (ed.), *Ancient Egyptian and Mediterranean Studies in Memory of William A. Ward,* Providence, 1998, págs. 149-162.

MANUELIAN, P. D., «The Problem of the Giza Slab Stelae», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.), *Stationen: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

MILLET, N. B., «The Reserve Heads of the Old Kingdom», en W. K. Simpson y W. Davis, *Studies in Ancient Egypt, the Aegean, and the Sudan: Essays in honor of Dows Dunham on his 90th birthday, June 1, 1980,* Boston, 1981.

RZEPKA, S., «Hidden Statues and Reliefs in Old Kingdom Tombs: Some Remarks on the tombs of Mersyankh III (G 7520-7540) and Nebemakhet (LG 86)», *GM,* 164 (1998), páginas 101-109.

— «Some Remarks on two Mycerinus Group Statues», *GM,* 166 (1998), págs. 77-90.

SCHMIDT, H., «Zur Determination und Ikonographie der Sogenannten Ersatzköpfe», *SAK,* 18 (1991), págs. 331-348. Véanse también las entradas bajo Junge, Kelley, Lacovara y Millet (anteriores), y Tefnin y Wildung (posteriores).

SCOTT, G. D. III, «An Old Kingdom Sculpture in the San Antonio Museum of Art», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 718-723.

STADELMANN, R., «Der Strenge Stil der frühen Vierten Dynastie», en R. Stadelmann y H. Sourouzian (eds.), *Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29 und 30. Oktober 1991* (DAIAK Sonderschrift 28), Mainz, 1995, págs. 155-166.

— «The development of the pyramid temple in the Fourth Dynasty», en S. Quirke (ed.), *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research,* Londres, 1997, págs. 1-16.

— «Formale Kriterien zur Datierung der königlichen Plastik der 4. Dynastie», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998), páginas 353-388.

TEFNIN, R., «Les têtes magiques de Gizeh», *BSFE,* 120 (1991), págs. 25-37.

— *Art et Magie au temps des Pyramides: L'énigme des têtes dites «de renplacement»,* Monumenta Aegyptiaca, V, Bruselas, 1991.

WILDUNG, D., «Technologische Bemerkungen zur Kunst des Alten Reiches. Neue Fakten zu den Ersatzköpfen», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *Bd'E,* 120 (1998), págs. 399-406.

Capítulos 6 y 7:
La V (2565-2420 a.C.) y VI (2420-2258 a.C.) dinastías

ALTENMÜLLER, H., «Fragen zur Ikonographie des Grabherrn in der 5. Dynastie des Alten Reiches», en R. Stadelmann y H. Sourouzian (eds.), *Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991* (DAIAK Sonderscrift 28), Mainz, 1995, págs. 19-32.

— *Die Wanddarstellungen im Grab des Mehu in Saqqara* (AV 42), Mainz, 1998. Fechado antes en el reinado de Teti, VI dinastía.

BEAUX, N., «Le mastaba de Ti à Saqqara. Architecture de la tombe et orientation des personnages figurés», en C. Berger y B. Mathieu (eds.), *Études sur l'Ancien Empire et la nécropole de Saqqara dédiées à Jean-Philippe Lauer,* Orientalia Monspeliensia, 9, Montpellier, 1997, páginas 89-98.

GAMER-WALLERT, I., *Von Giza bis Tübingen: Die bewegte Geschichte der Mastaba G 5170,* Tubinga, 1998.

HAWASS, Z. y VERNER, M., «Newly discovered blocks from the causeway of Sahure», *MDAIK,* 52 (1996), págs. 177-186. Entre los bloques más significativos hay una representación de hombres arrastrando una pequeña pirámide, así como un bloque de un beduino en una escena de hambruna, indicando el último un prototipo para las famosas escenas de la calzada de Unas al final de la dinastía, que ahora han perdido su reclamación de prioridad y originalidad. Una explicación posible de esta escena puede ser una visita realizada por los egipcios a los desiertos en busca de piedra para

una pequeña pirámide y el descubrimiento de un beduino famélico durante su misión.

KAISER, W., «Zu den Sonnenheiligtümern der 5. Dynastie», *MDAIK,* 14 (1956), págs. 104-116.

KANAWATI, N. y HASSAN, A., *The Tomb of Ankhmahor,* The Teti Cemetery at Saqqara, II, The Australian Centre for Egyptology: Reports, 9, Warminster, 1997.

LABROUSSE, A., *L'Architecture des Pyramides à Textes,* Mission Archéologique de Saqqara III, I, Saqqara Nord, 2 vols. *(IFAOC Bd'E,* 114, 1, 2), El Cairo, 1996.

LABROUSSE, A. y MOUSSA, A. M., *Le Temple d'accueil du Complexe Funéraire du Roi Ounas (IFAO Bd'E,* 111), El Cairo, 1996.

MINAULT-GOUT, A., *Le mastaba d'Ima-Pépi (Mastaba II),* Balat II, *Fouilles de l'IFAOC,* 33, El Cairo, 1992.

MOUSSA, A. M. y ALTENMÜLLER, H., *Das Grab des Nianchchnum und Chnumhotep* (AV 21), Mainz, 1977.

MUNRO, P., «Bemerkungen zur Datierung *Mtjj's,* zu seinen Statuen Brooklyn 51.1/Kansas City 51-1 und zu verwandten Rundbildern», en *Hommages à Jean Leclant I, IFAOC Bd'E,* 106/1, El Cairo, 1994, págs. 245-277. Fecha la tumba y sus estatuas en el Primer Periodo Intermedio o comienzos del Reino Medio.

O'CONNOR, D., «Sexuality, Statuary and the Afterlife; Scenes in the Tomb-chapel of Pepyankh (Heny the Black). An Interpretive Essay», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 621-633.

PATOCKOVÁ, B., «Fragments de statues découvertes dans le mastaba de Ptahchepses à Abousir», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998), págs. 227-234.

ROCHHOLZ, M., «Sedfest, Sonnenheiligtum und Pyramidenbezirk: Zur Deutung der Grabanlagen der Könige der 5. und 6. Dynastie», en R. Gundlach y M. Rochholz (eds.), *Ägyptische Tempel - Struktur, Funktion und Programm,* HÄB 37, 1994, págs. 255-280.

ROMANO, J., «Sixth Dynasty Royal Sculpture», en N. Grimal (ed.), *Les critères de datation stylistiques à l'Ancien Empire,* El Cairo, *IFAOC Bd'E,* 120 (1998), págs. 235-304.

RUSSMANN, E. R., «A Second Style in Egyptian Art in the Old Kingdom», *MDAIK,* 51 (1998), págs. 269-279. Consideración de un estilo de estatuaria diferente bien representado en la VI dinastía con exageración de algunos rasgos y supresión de otros, incluyendo los rasgos cabezas extraordinariamente grandes con cuerpos largos y estrechos que se comprimen en la cintura.

VALLOGIA, M., *Le mastaba de Medou-nefer,* Balat I, El Cairo, *Fouilles de l'IFAOC,* 31 (19860, páginas 1 y 2.

VERNER, M., «Les sculptures de Reneferef découvertes à Abousir», *BIFAO,* 85 (1985), págs. 267-280. Publicación de las extraordinarias estatuillas del rey procedentes de su complejo de pirámide.

— «Les statuettes en bois d'Abousir», *RdE,* 36 (1985), págs. 145-152. Grupo de pequeñas estatuas de madera de prisioneros.

— *Forgotten Pharaohs, Lost Pyramids: Abusir,* Praga, 1994. Una descripción con abundantes ilustraciones de las importantes nuevas excavaciones en Abusir, con el descubrimiento de estatuaria, arquitectura notable y una pirámide hasta ahora desconocida, así como tumbas privadas que incluyen la enorme mastaba de Ptahshepses.

— *Abusir. The Mastaba of Ptahshepses, Reliefs I,* Praga, 1977.

VERNER, M. y CALLENDER, G., «Two Old Kingdom Queens named Khentkaus», *KMT: A Modern Journal of Ancient Egypt,* 8, núm. 3, otoño de 1997, págs. 28-35.

WILDUNG, D., *Ni-user-re: Sonnenkönig-Sonnengott,* Múnich, 1984. Publicación de una pareja de estatuas de este gobernante adquiridas por el museo de Múnich.

WINTER, E., «Zur Deutung der Sonnenheiligtümer der 5. Dynastie», *WZKM,* 54 (1957), páginas 222-233.

ZIEGLER, C., *Le mastaba d'Akhethetep. Une chapelle funéraire de l'ancien empire,* París, 1993.

TERCERA PARTE: ASCENSIÓN Y DERRUMBAMIENTO DEL REINO MEDIO

General

BOURRIAU, J., *Pharaohs and Mortals: Egyptian Art in the Middle Kingdom* (Catálogo de exposición), Cambridge, 1988.

DELANGE, E., *Catalogue des statues égyptiennes du Moyen Empire, Musée du Louvre,* París, 1987.

FLAMMINI, «The *"h3tyw-"* from Byblos in the Early Second Millennium B.C.», *GM,* 164, 1998, págs. 41-61.

ROBINS, G. (ed.), *Beyond the Pyramids. Egyptian Regional Art from the Museo Egizio, Turin,* Atlanta, 1990.

TOODLEY, A. M. J., «Notes on wooden models and the "Gebelein" Style», en C. Eyre *et al.* (eds.), *The Unbroken Reed: Studies in the Culture and Heritage of Ancient Egypt in Honour of A. F. Shore,* Londres, 1994, págs. 343-353.

WILDUNG, D., *Sesostris und Amenemhet: Ägypten im Mittleren Reich,* Múnich, 1984. También en traducción francesa.

Capítulos 8 y 9:
El Primer Periodo Intermedio:
VII-X dinastías (2258-2052 a.C.)
y la XI dinastía (2134-1991 a.C.)

ALLEN, J. P., «Some Theban Officials of the Early Middle Kingdom», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 1-26.

ARNOLD, D., *Der Tempel des Königs Mentuhotep von Deir el-Bahari.* Band 1: *Architektur und Bedeutung* (AV 8), Mainz, 1974; Band II: *Die Wandreliefs des Sanktuares* (AV 11), Mainz, 1974; Band III: *Die Königlichen Beigaben* (AV 23), Mainz, 1981. *The Temple of Mentuhotep at Deir el-Bahari,* Nueva York, 1979.

— *Das Grab des Jni-jtj.f: Die Architektur,* Grabung im Asasif 1963-1970 Band 1, Mainz, 1971.

BROVARSKI, E. J., «A Stele of the First Intermediate Period from Naga-ed-Dêr», *Medelhavsmuseet Bulletin,* 18 (1983), págs. 3-11.

— «Akhmîm in the Old Kingdom and First Intermediate Period», en Paule Posener-Krieger (ed.), *Mélanges Gamal Eddin Mokhtar I,* El Cairo, 1985, págs. 117-154.

— «Abydos in the Old Kingdom and First Intermediate Period, Part I», en Catharine Berger *et al.* (eds.), *Hommages à Jean Leclant,* I, París 1994, págs. 99 ss.

— «Abydos in the Old Kingdom and First Intermediate Period, Part 2», en David Silverman (ed.), *For His Ka: Essays Offered in Memory of Klaus Baer,* Chicago, 1994, págs. 15-44.

— «Ahanakht of Bersheh and the Hare Nome in the First Intermediate Period», en W. K. Simpson y W. Davis (eds.), *Studies in honor of Dows Dunham,* Boston, 1981, págs. 14-30.

— «A Coffin from Farshût in the Museum of Fine Arts, Boston», en L. H. Lesko (ed.), *Ancient Egyptian and Mediterranean Studies in Memory of William A. Ward,* Providence, 1998, páginas 376-379.

FREED, R. E., «Relief Styles of the Nebhepetre Montuhotep Funerary Temple Complex», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 148-163.

HÖLZL, C., «Studien zur Entwicklung der Felsgräber: Datierung und lokale Entwicklung der Felsgräber des Mittleren Reiches in Mittelägypten», Tesis doctoral, Viena, 1984.

JAROŠ-DECKERT, B., *Das Grab Jnj-jtj.f: Die Wandmalereien der XI. Dynastie,* Grabung im Asasif 1963-1970 Band V. Mainz am Rhein, 1984. Con importantes reseñas de H. Willems en *BiOr,* 46 (1989), págs. 592-601, M. Eaton-Krauss en *JEA,* 74 (1988), y R. Freed en *CdE,* 63 (1988), págs. 286-299.

MÜLLER-WOLLERMANN, R., «Krisenfaktoren im ägyptischen Staat des ausgehenden Alten Reich», Tesis doctoral, Tubinga, 1986.

SEIDELMEIER, S. J., *Gräberfelder aus dem Übergang vom Alten zum Mittleren Reich: Studien zur Archäologie der Ersten Zwischenzeit,* SAGA, I, Heidelberg, 1990.

SPANEL, D. B., «Beni Hasan in the Herakleopolitan Period», Tesis doctoral, Universidad de Toronto, 1984.

— «Ancient Egyptian Boat Models of the Herakleopolitan Period and the Eleventh Dynasty», *SAK,* 12 (1985), págs. 243-253.

— «The Herakleopolitan Tombs of Kheti I, *Jt(.j)jb(.j),* and Kheti II at Asyut», *Orientalia,* 58 (1989), págs. 301-314.

Capítulo 10:
La XII dinastía (1991-1786 a.C.)

ARNOLD, D., «Two New Mastabas of the Twelfth Dynasty at Dahshur», *Egyptian Archaeology,* 9 (1996), págs. 23-25.

— *Der Tempel Qasr el-Sagha* (AV 27), Mainz, 1979.

Der Pyramidenbezirk des Königs Amenemhet III in Dahschur, Band I: *Die Pyramide* (AV 53), Mainz, 1987.

«Amenemhat I and the Early Twelfth Dynasty at Thebes», *Metropolitan Museum Journal,* 26 (1991), págs. 5-48.

BOURRIAU, J., «The Dolphin Vase from Lisht», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, páginas 101-116.

— «An Early Twelfth Dynasty Sculpture», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle, *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 49-59.

DELANGE, E., *Catalogue des statues égyptiennes du Moyen-Empire. 2060-1560 avant J.C. Musée du Louvre,* París, 1987.

FAY, B., «The Louvre Sphinx, A 23», en R. Stadelmann y H. Sourouzian (eds.), *Kunst des Alten Reiches: Symposium im Deutschen Archäologischen Institut Kairo am 29. und 30. Oktober 1991* (DAIAK Sonderschrift, 28), Mainz, 1995, páginas 75-79.

— *The Louvre Sphinx and Royal Sculpture from the Reign of Amenemhat II,* Mainz, 1996. Fechada por Cherpion en la IV dinastía (véase arriba).

— «The "Abydos Princess"», *MDAIK,* 52 (1996), págs. 115-141. Una descripción extensa y detallada de una estatua procedente de las excavaciones de Petrie en las ruinas del templo de Osiris (El Cairo JdE 36359) identificada por el autor como la estatua de una deidad y fechada en el reinado de Amenemhat III. Con muchas ilustraciones y citas de paralelos.

— «Missing Parts», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle, *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 97-112. Localiza la base perdida de la estatua erguida de Amenemhat III del Louvre (N 464) en el Museo Egipcio de El Cairo, y la parte inferior de la estatua de Sirenput II (British Museum 1010) con su parte superior (British Museum 98).

FRANKE, D., *Personendaten aus dem Mittleren Reich (20.-16. Jahrhundert v. Chr.) Dossiers 1-796.* ÄAbh, 41, Wiesbaden, 1984.

— *Das Heiligtum des Heqaib auf Elephantine: Geschichte eines Provinzheiligtums im Mittleren Reich,* SAGA, 9, Heidelberg, 1994.

FREED, R. E., «Stela Workshops of Early Dynasty 12», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 297-336.

GABOLDE, L., «Les Temples primitifs d'Amon-Re à Karnak, leur emplacements et leurs vestiges; une hypothèse», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.), *Stationen: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

GALÁN, J. M., «Bullfight Scenes in Ancient Egyptian Tombs», *JEA,* 80 (1994), págs. 81-96.

GORESY, A. *et al.*, «Egyptian Blue-Cuprorivaite, A Window to Ancient Egyptian Technology», *Die Naturwissenschaften,* 70, Jg., 11, 1983.

HABACHI, L. (con colaboraciones de HAENY, G. y JUNGE, F.), *The Sanctuary of Heqaib. Elephantine IV* (AV 33), 2 vols., El Cairo, 1985.

HIRSCH, E., «Die Kultpolitik Amenemhets I. im Thebanischen Gau», en R. Gundlach y M. Rochholz (eds.), *Ägyptische Tempel- Struktur, Funktion und Program* (HÄB, 37), 1994, págs. 137-142.

KAMRIN, J., *The Cosmos of Khnumhotep II,* Londres, 1998.

O'CONNOR, D. B., «The "Cenotaphs" of the Middle Kingdom at Abydos», en *Mélanges Gamal eddin Mokhtar, IFAOC Bd'E,* 97 (1985), El Cairo, págs. 161-177.

OPPENHEIM, A., «The jewellery of Queen Weret», *Egyptian Archaeology,* 9 (1996), pág. 26.

POLZ, F., «Die Bildnisse Sesostris III. und Amenemhets III: Bemerkungen zur königlichen Rundplastik der späten 12. Dynastie», *MDAIK,* 51 (1995), págs. 227-254. Estudio extenso y bien ilustrado sobre la estatuaria de los dos gobernantes, con una consideración especial de los rasgos faciales y los diferentes estilos de cada uno (es decir, realista, idealizante, estilizado, juvenil) y consideraciones geográficas y materiales.

QUIRKE, S., «Gods in the temple of the king: Anubis at Lahun», en S. Quirke (ed.), *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research,* Londres, 1997, págs. 24-48. Con una extensa bibliografía sobre el sitio.

ROTH, A. M. y ROEHRIG, C., «The Bersha Procession: A New Reconstruction», *Journal of the Museum of Fine Arts,* Boston, 1989, págs. 31-40.

SCHOSKE, S., «Historisches Bewusstsein in der ägyptischen Kunst», *MjbK,* 38, Múnich, 1987, págs. 7-26.

SHEDID, A. G., *Die Felsgräber van Beni Hassan in Mittelägypten,* Mainz, Zaberns Bildbände zur

Archäologie, 16, 1994. Valioso sobre todo por las fotografías en color de las superficies murales recién limpiadas.

SOUROUZIAN, H., «Standing Royal Colossi of the Middle Kingdom Reused by Ramesses II», *MDAIK,* 44 (1988), págs. 229-254.

— «A Headless Sphinx of Sesostris II from Heliopolis in the Egyptian Museum. Cairo, JE 37796», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 744-754.

STRAUSS-SEEBER, C., «Zu Bildprogramm und Funktion der Weissen Kapelle in Karnak», en R. Gundlach y M. Rochholz (eds.), *Ägyptische Tempel - Struktur, Funktion und Programm* (HÄB, 37), 1994, págs. 287-318.

VALBELLE, D. y BONNET, C., *Le sanctuaire d'Hathor, maîtresse de la turquoise: Sérabit el Khadim au Moyen Empire,* París, 1996.

WEGNER, J. W., «The Nature and Chronology of the Senwosret III-Amenemhat III Regnal Succession: Some Considerations based on New Evidence from the Mortuary Temple of Senwosret III at Abydos», *JNES, 55* (1996), páginas 249-279.

Capítulo 12:
El Segundo Periodo Intermedio:
XIII-XVII dinastías (1786-1570 a.C.)

BIETAK, M., *Avaris: The Capital of the Hyksos. Recent Excavations at Tell el-Dab'a,* Londres, 1996.

— «Dab'a, Tell ed-», en E. Myers (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East,* Nueva York, 1997, vol. II, págs. 99-101.

BIETAK, M. (ed.), *An International Symposium at the Metropolitan Museum: Trade, Power and Cultural Exchange: Hyksos Egypt and the Eastern Mediterranean World 1800-1500 B.C.,* Viena, 1995. Varios ensayos, entre los que se incluyen estudios sobre las pinturas murales minoicas procedentes de Avaris y los paralelos de Knossos y otros lugares. Los artículos individuales no se citan en la bibliografía.

DAVIES, W. V. y SCHOFIELD, L. (eds.), *Egypt, the Aegean and the Levant: Interconnections in the Second Millennium BC,* Londres, 1995.

FAY, B., «Amenemhat V - Vienna/Assuan», *MDAIK,* 44 (1988), págs. 67-77.

OREN, E. D. (ed.), *The Hyksos: New Historical and Archaeological Perspectives,* University Museum Monograph 96, Filadelfia, 1997. Serie de ensayos procedentes de un simposio, con estudios sobre las relaciones del Egeo y el Bronce Medio de los hicsos.

POLZ, D., «Theban und Avaris. Zur "Vertreibung" der Hyksos», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.), *Stationen: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

RYHOLT, K. S. B., *The Political Situation in Egypt during the Second Intermediate Period c. 1800-1550 B.C.,* Carsten Niebuhr Institute Publications 20, Copenhague, 1997.

SZAFRANSKI, Z. E., «Observations on the Second Intermediate Period relief», en B. Schmitz y A. Eggebrecht, *Festschrift Jürgen von Beckerath zum 70. Geburtstagam 19. Februar 1990,* HÄB, 30, 1990, págs. 245-251.

CUARTA PARTE:
EL REINO NUEVO

General

ARNOLD, D., *Wandrelief und Raumfunktion in Ägyptischen Tempeln des Neuen Reiches* (MÄS 2), Berlín, 1962.

ASSAAD, H. A., «The House of Thutnefer and Egyptian Architectural Drawings», *The Ancient World, Egyptological Miscellanies,* VI, núms. 1-4, 1983, págs. 3-20.

ASSMANN, J., «Flachbildkunst des Neuen Reiches», en Claude Vandersleyen (ed.), *Propyläen Kunstgeschichte 15, Das Alte Ägypten,* Berlín, 1975, págs. 304-325.

— «Die Gestalte der Zeit in der ägyptischen Kunst», en *500 Jahre Ägypten - Genese und Permanenz pharaonischer Kunst,* Heidelberg, 1983, págs. 11-32.

BAINES, J., «Temple Symbolism», *Royal Anthropological Institute News,* núm. 15, 1976, págs. 10-15.

CHERPION, N., «Quelques jalons pour une histoire de la peinture thebaine», *BSFE,* 110 (1987), págs. 27-47.

— «Note sur l'emploi des fonds jaunes dans la peinture thebaine», *GM,* 101 (1988), páginas 19-20.

— «Le "cone d'onguent", gage de survie», *BIFAO,* 94 (1994), págs. 79-106.

DAVIES, N., *The Town-House in Ancient Egypt, MMS I,* parte 2, 1929.

DZIOBEK, E., SCHNEYER, T. y SEMMELBAUER, N., *Eine ikonographische Datierungsmethode für thebanische Wandmalerei der 18. Dynastie,* SAGA, 3, Heidelberg, 1992.

ENGELMANN-VON CARNAP, B., «Zur zeitlichen Einordnung der Dekoration thebanischer Privatgräber der 18. Dynastie anhand der Fisch- und Vogelfangs-Bildes», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.), *Stationen: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

GUKSCH, H., *Königsdienst zur Selbstdarstellung der Beamten in der 18. Dynastie,* SAGA, 11, Heidelberg, 1994.

HORNUNG, E., *Das Tal der Könige, die Ruhestätte der Pharaonen,* Zúrich-Múnich, 1982.

— *The Valley of the Kings: Horizon of Eternity,* Nueva York, 1990.

JAMES, T. G. H., *Egyptian Painting and Drawing in the British Museum,* Londres, 1985.

VON KAMPP, F., *Die thebanische Nekropole zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie,* Mainz, 1996.

MACKAY, E., *The Representation of Shawls with a Rippled Stripe in the Theban Tombs, JEA,* 10, 1924, págs. 41-43.

MANNICHE, L., «Reflections on the banquet scene», en R. Tefnin (ed.), *La Peinture Égyptienne Ancienne: Un Monde de Signes à Préserver,* Monumenta Aegyptiaca, VII, Serie Imago, núm. 1, Bruselas, 1997, págs. 29-36.

O'CONNOR, D. B., «City and Palace in New Kingdom Egypt», CRIPL, 11, 1989, págs. 73-87.

RADWAN, A., *Die Darstellung des regierenden Königs und seiner Familienangehörigen in den Privatgräbern der 18. Dynastie* (MÄS 21), Múnich, 1969.

REEVES, N. y WILKINSON, R. H., *The Complete Valley of the Kings: Tombs and Treasures of Egypt's Greatest Pharaohs,* Londres, 1996.

ROBINS, G., «The "Feminization" of the Male Figure in New Kingdom Two-Dimensional Art», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle, *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 251-265.

SEYRIED, K.-J., «Kammern, Nischen und Passagen in Felsgräben des Neuen Reiches», en Heike Guksch y Daniel Polz (eds.), *Stationen: Beiträge zur Kulturgeschichte Ägyptens Festschrift für Rainer Stadelmann zur Vollendung des 65. Lebensjahres,* Mainz, 1998, en prensa.

TEFNIN, R., *La Peinture Égyptienne Ancienne: Un Monde de Signes à Préserver,* Monumenta Aegyptiaca, VII, Serie Imago, núm. 1, Bruselas, 1997. Ensayo procedente de un coloquio celebrado en 1994 con colaboraciones sobre tumbas específicas y una serie de artículos sobre los problemas de la conservación y los programas informáticos.

— «Réflexions liminaires sur la peinture égyptienne, sa nature, son histoire, son déchiffrement et son avenir», en R. Tefnin (ed.), *La Peinture Égyptienne Ancienne: Un Monde de Signes à Préserver,* Monumenta Aegyptiaca, VII, Serie Imago, núm. 1, Bruselas, 1997, págs. 3-9.

WUILLEMAN, R., KUNNEN, M. y MEKHITARIAN, A., *Passage to Eternity,* Knokke (Bélgica), 1989. Sobre las tumbas de la margen occidental de Tebas, tanto reales como privadas, con una impresionante fotografía en color.

Capítulo 13:
Los comienzos de la XVIII dinastía:
Amosis-Tutmosis III (1570-1450 a.C.)

BEAUX, N., *Le Cabinet de curiosités de Thoutmosis III. Plantes et animaux du «Jardin botanique» de Karnak,* OLA, 36, Leuven, 1990.

BIETAK, M., «Le debut de la XVIIIe dynastie et les Minoans à Avaris», *BSFE,* 135 (1996), páginas 5-29. Para este tema, véanse las entradas del Segundo Periodo Intermedio.

DAVIES, W. V., *The statuette of Queen Tetisheri: A reconsideration,* British Museum Occasional Paper, núm. 36, Londres, 1984. Muestra que la estatuilla del British Museum ilustrada como lámina 85(B) en la primera edición de esta obra y fig. 218 de la edición de 1981 es posiblemente una falsificación moderna basada en una estatuilla de El Cairo.

DORMAN, P. F., *The Monuments of Senenmut, Problems in Historical Methodology,* Londres y Nueva York, 1988.

— *The Tombs of Senenmut: The Architecture and Decoration of Tombs 71 and 353,* Nueva York, 1991.

DZIOBEK, E., *Das Grab des Ineni, Theben Nr. 81* (AV 68), Mainz, 1992.

— *Die Gräber des Vezirs User-Amun Theben Nr. 61 und 131* (AV 84), Mainz, 1994. Fechadas en la primera mitad del reinado de Tutmosis III.

FAY, B., «Tuthmoside Studies», *MDAIK,* 51 (1995), pág. 11-22. Estudio de cuatro estatuas sin inscripción (sobre todo las cabezas) de Tutmosis III, como parte de una compilación en marcha de escultura que representa al rey, y una cabeza sin inscripción atribuida a Amenhotep II. Para hacer las atribuciones se utilizan estatuas con inscripción del mismo periodo.

GUKSCH, H., *Die Gräber des Nakht-Min und des Mencheper-Ra-seneb (Theben Nr. 87 und 79)* (AV 34), Mainz, 1995.

— *Das Grab des Benja, gen. Paheqamen Theben Nr. 343* (AV 7), Mainz, 1978.

HARVEY, S. P., «Monuments of Ahmose at Abydos», *Egyptian Archaeology,* 4 (1994), págs. 3-5.

LACOVARA, P., *The New Kingdom Royal City,* Nueva York, 1997.

LACOVARA, P. (ed.), *Deir el-Ballas: preliminary report on the Deir el-Ballas Expedition, 1980-1986,* Winona Lake (Indiana), 1990.

LINDBLAD, I., *Royal Sculpture of the Early Eighteenth Dynasty in Egypt,* Estocolmo, 1984 (res. de Romano, *BiOr* 42 [1985], págs. 614-619).

MALEK, J., «The Locusts on the Daggers of Ahmose», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, páginas 207-219.

MANUELIAN, P. D. y LOEBEN, C. E., «From Daughter to Father: The Recaved Egyptian Sarcophagus of Queen Hatshepsut and King Thutmose I», *Journal of the Museum of Fine Arts, Boston,* 5 (1993), págs. 24-65.

— «New Light on the Recaved Sarcophagus of Hatshepsut and Thutmose I in the Museum of Fine Arts, Boston», *JEA,* 79 (1993), páginas 121-155.

MEYER, C., *Senenmut: Eine prosopographische Untersuchung,* HÄS, 2, Hamburgo, 1982.

MYSLIWIEC, K., *Eighteenth Dynasty before the Amarna Period,* Inocografía de las religiones, sección XVI: Egipto, fasc. 5, Leiden, 1985.

— *Le portrait Royal dans le Bas-Relief du nouvel Empire,* Varsovia, 1976.

ROMANO, J. F., «Observations on Early Eighteenth Dynasty Royal Sculpture», *JARCE,* 13 (1976), págs. 97-111.

TEFNIN, R., «Contributions à l'iconographie d'Aménophis I», *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves,* 20 (1968-1972), págs. 433-437.

VANDERSLEYEN, C., «Le nez de Touthmosis III», en C. Cannuyer y J.-M. Kruchten (eds.), *Individu, Société et Spiritualité dans l'Égypte Pharaonique et Copte: Mélanges Theodorides,* Atenas-Bruselas-Mons, 1993, págs. 257-262.

WACHSMANN, S., *Aegeans in the Theban Tombs,* OLA, 20, Leuven, 1987.

Capítulo 14:
La culminación de la XVIII dinastía:
Amenhotep II-Amenhotep III (1450-1372 a.C.)

BEINLICH-SEEBER, C. y SHEIDA, A. G., *Das Grab des Userhat (TT 56)* (AV 50), Mainz, 1987. Fechada en el reinado de Amenhotep II.

BICKEL, S., *Tore und andere wiederverwendete Bauteile Amenophis' III,* Untersuchungen im Totentempel des Merenptah in Theben, Band III, BÄBA, 16, Stuttgart, 1997.

BRACK, A. y BRACK A., *Das Grab des Haremhab. Theben Nr. 78* (AV 35), Mainz, 1980. Fechada en el reinado de Tutmosis IV.

— *Das Grab des Tjanuni - Theben Nr. 74* (AV 19), Mainz, 1977.

BRYAN, B. M., *The Reign of Thutmose IV,* Baltimore y Londres, 1991.

— «Striding Glazed Steatite Figures of Amenhotep III: An Example of the Purposes of Minor Arts», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle, *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 60-82.

— «The statue program for the mortuary temple of Amenhotep III», en S. Quirke (ed.), *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research,* Londres, 1997, págs. 57-81.

DZIOBEK, E. y ABDEL-RAZIK, M., *Das Grab des Sobekhotep. Theben Nr. 63* (AV 71), Mainz, 1990. Fechada en la época de Tutmosis IV.

GEBLER-LÖHR, B., «Zur Datierung einiger königliche Truchsesse unter Amenophis III», en B. Schmitz y A. Eggebrecht, *Festschrift Jürgen von Beckerath zum 70. Geburtstag am 19. Februar 1990,* HÄB 30, 1990, págs. 53-73.

HARTWIG, M., «Style and Social Identification in Theban Tomb Painting during the Reigns of Thutmose IV and Amenhotep III», *JARCE,* 36 (1999), en prensa.

— «Institutional Patronage and Social Commemoration in Elite Theban Tomb Paintings during the Reigns of Thutmose IV (1419-1410 B.C.)

and Amenhotep III (1410-1382 B.C.)», Tesis doctoral, Institute of Fine Arts, Universidad de Nueva York, en prensa.

HEGAZY, S. A. y TOSI, M., *A Theban Private Tomb (Tomb No. 295)* (AV 45), Mainz, 1983. Fechada en el reinado de Tumosis IV/Amenhotep III.

KOZLOFF, A. P., «A Study of the Painters of the Tomb of Menna, No. 69», Acts First International Congress of Egyptology in Cairo, Berlín, 1979, págs. 395-402.

— «The Malqata/El-Amarna Blues: Favourite Colours of Kings and Gods», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 178-206.

— «A Masterpiece with Three Lives: The Vatican's Statue of Tuya», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 477-485.

KOZLOFF, A. P., BRYAN, B. M. con BERMAN, L. M., *Egypt's Dazzling Sun: Amenhotep III and his World,* Cleveland, 1992.

LABOURY, D., «Une relecture de la tombe de Nakht», en R. Tefnin (ed.), *La Peinture Égyptienne Ancienne: Un Monde de Signes à Préserver,* Monumenta Aegyptiaca, VII, Serie Imago, núm. 1, Bruselas, 1997, págs. 49-81.

LETELIER, B., «Thoutmosis IV à Karnak: Hommage tardif rendu à un batisseur malchanceux», *BSFE,* 122 (1991), págs. 36-52. Exposición de las principales obras que reutilizaron como relleno reyes posteriores y que hasta hace poco no estaban en curso de reconstrucción.

MINAULT-GOUT, A., «Une tête de la reine Tiyi découverte dans l'Ille de Sai, au Soudan», *RdE,* 47 (1996), págs. 37-41.

MOSTAFA, M. F., *Das Grab des Neferhotep und des Meh (TT 257),* Theben 8, Mainz, 1995.

MÜLLER, M., *Die Kunst Amenophis' III. und Echnatons,* Basilea, 1988.

O'CONNOR, D. B. y CLINE, E. (eds.), *Amenhotep III: Perspectives on his Reign,* Ann Arbor, 1998.

PECK, W. H., «Two Scribes and a King of Dynasty XVIII», en E. Goring, N. Reeves y J. Ruffle (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 229-237.

POLZ, D., *Das Grab des Hui und des Kel Theben Nr. 54* (AV 74), Mainz, 1997. Fechada por el autor en el último tercio del reinado de Amenhotep III, reutilizada con añadidos en la XIX dinastía.

SHEDID, A. G., «Stil der Grabmalereien in der Zeit Amenophis' II. Untersucht an den Thebanischen Gräben Nr. 104 und Nr. 80» (AV 66). El Cairo, 1988. Extensa presentación de dos tumbas con un análisis detallado de las líneas de la cuadrícula, los diferentes artistas, métodos de trabajo y logros, y una exhaustiva bibliografía.

SOUROUZIAN, H., «Raccords de statues d'Aménophis III entre Karnak-Nord et le musée d'Alexandrie», *BIFAO,* 97 (1997), págs. 239-252.

STRUDWICK, N. *et al., The Tombs of Amenhotep, Khnummose, and Amenmose at Thebes (Nos. 294, 253, and 254),* Oxford, 1996.

VANDERSLEYEN, C., «Les deux jeunesses d'Amenhotep III», *BSFE,* 111 (1988), págs. 9-30. La estatuaria de Amenhotep muestra un cambio hacia rostros de apariencia más juvenil avanzado su reino que el autor asigna justo antes del año 30 al inicio de la corregencia con su hijo, al que seguirían después retratos que indican la vejez. Esta segunda «niñez» coincide con la corregencia.

WILDUNG, D., *Ägyptische Malerei, Das Grab des Nacht,* Múnich-Zúrich, 1978. Una breve exposición con numerosas fotografías en color de la tumba, fechada por su estilo en la época de Tutmosis IV.

— «Métamorphoses d'une reine. La Tête berlinoise de la reine Tiyi», *BSFE,* 125 (1992), páginas 15-46. Examen de los cambios en la cabeza con las plumas recién reunidas del tocado.

Capítulo 17:
El periodo de Amarna (1372-1350 a.C.)

ALDRED, C., *Akhenaten, King of Egypt,* Londres, 1988.

ARNOLD, Do. (con colaboraciones de ALLEN, J. P. y GREEN, L.), *The Royal Women of Amarna: Images of Beauty from Ancient Egypt,* Nueva York, 1996. Preparado en conexión con la exposición del mismo título. Especialmente valioso es el capítulo dedicado al taller del escultor Tutmosis y la extensa bibliografía. Puesto que ésta contiene la literatura hasta 1995, a ella remitimos al lector en lugar de citar los mismos libros aquí.

BIANCHI, R. S., «New Light on the Aton», *GM,* 114 (1990), págs. 35-40, fig. 1. Publicación de una estatua con un marchante de Nueva York con

el disco solar reemplazando la cabeza usual. El autor la identifica como una estatua del Atón de finales del reinado de Amenhotep III, cuyo cetro y vaina del falo proporcionan un acertijo.

BURRIDGE, A. L., «Akhenaten: A New Perspective. Evidence of a Genetic Disorder in the Royal Family of 18th Dynasty Egypt», *JSSEA,* 23 (1993) (publicado en 1996), págs. 63-74.

DARNELL, J. C., «Supposed Depictions of Hittites in the Amarna Period», *SÄK,* 18 (1992), páginas 113-140.

KRAUSS, R., «Akhenaten: A Portrait in Art of an Ancient Egyptian Capital», en J. Sasson (ed.), *Civilizations of the Ancient Near East,* Nueva York, 1995, vol. II, págs. 749-762.

MARTIN, G. T., *A Bibliography of the Amarna Period and its Aftermath,* Londres, 1991.

ROBINS, G., «The Representation of Sexual Characteristics in Amarna Art», *JSSEA,* 23 (1993) (publicado en 1996), págs. 29-41.

SAMSON, J., con introducción de SMITH, H., *Amarna: City of Akhenaten and Nefertiti: Nefertiti as Pharaoh,* Warminster, 1978.

Capítulo 18:
El periodo después de Amarna (1350-1314 a.C.)

BEINLICH, H. y SALEH, M., *Corpus der Hieroglyphischen Inschriften aus dem Grab des Tutanchamun,* Oxford, 1989.

ČERNÝ, J., *Hieratic Inscriptions from the Tomb of Tutankhamun,* Tutankhamun's Tomb Series, 2, Oxford, 1965.

EATON-KRAUSS, M., *The Sarcophagus in the Tomb of Tutankhamun,* Oxford, 1993. Un estudio detallado de los cambios en la construcción del sarcófago y su tapa, que no formaba parte del plan original.

EATON-KRAUSS, M. y GRAEFE, E., *The Small Golden Shrine from the Tomb of Tutankhamun,* Oxford, 1985. Véase también KESSLER, D., «Zu den Jagdszenen auf dem kleinem goldenen Tutanchamunschrein», *GM,* 90 (1986), págs. 35-43. Kessler considera las escenas mitológicas y litúrgicas, y no escenas de la vida con connotaciones sexuales.

EDWARDS, I. E. S., *Tutankhamun: His Tomb and its Treasures,* Nueva York, 1977.

EL-KHOULI, A. *et al., Stone Vessels, Pottery, and Sealings from the Tomb of Tutankhamun,* Oxford, 1993.

HORNUNG, E., *Das Grab des Haremhab im Tal der Könige,* Berna, 1971.

JONES, D., *Model Boats from the Tomb of Tutankhamun,* Tutankhamun's Tomb Series, 9, Oxford, 1990.

LEEK, F. F., *The Human Remains from the Tomb of Tutankhamun,* Tutankhamun's Tomb Series, 5, Oxford, 1972.

LITTAUER, M. A. y CROUWEL, J. H., *Chariots and Related Equipment from the Tomb of Tutankhamun,* Tutankhamun's Tomb Series, 8, Oxford, 1985.

MANNICHE, L., *Musical Instruments from the Tomb of Tutankhamun,* Tutankhamun's Tomb Series, 6, Oxford, 1976.

MARTIN, G. T., *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander in Chief of Tut'ankhamun, vol. I: The Reliefs, Inscriptions, and Commentary,* Londres, 1989.

MCLEOD, W., *Composite Bows from the Tomb of Tutankhamun,* Tutankhamun's Tomb Series, 3, Oxford, 1970.

— *Self Bows and other Archery Tackle from the Tomb of Tutankhamun,* Tutankhamun's Tomb Series, 4, Oxford, 1982.

MEKHITARIAN, A., «La tombe de Nebamon et Ipouky (TT 181)», en R. Tefnin (ed.), *La Peinture Égyptienne Ancienne: Un Monde de Signes à Préserver,* Monumenta Aegyptiaca, VII, Serie Imago, núm. 1, Bruselas, 1997, págs. 21-28.

MURRAY, H. y NUTTALL, M., *A Handlist of Howard Carter's Catalogue of Objects in Tutankhamun's Tomb,* Tutankhamun's Tomb Series, 1, Oxford, 1963.

OCKINGA, B. G., *A Tomb from the Reign of Tutankhamun at Akhmim,* Warminster, 1997.

REEVES, N., *The Complete Tutankhamun,* Londres, 1990.

RUSSMANN, E. R., «Vulture and Cobra at the King's Bow», en E. Goring *et al.* (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred,* Londres y Nueva York, 1997, págs. 266-284.

STRUDWICK, H. y STRUDWICK, N., «The House of Amenmose in Theban Tomb 254», en R. Tefnin (ed.), *La Peinture Égyptienne Ancienne: Un Monde de Signes à Préserver,* Monumenta Aegyptiaca, VII, Serie Imago, núm. 1, Bruselas, 1997, págs. 37-47.

TAIT, W. J., *Game Boxes and Accesories from the Tomb*

of Tutankhamun, Tutankhamun's Tomb Series, 7, Oxford, 1982.

Capítulo 19:
El periodo ramésida:
XIX y XX dinastías (1314-1085 a.C.)

ASSMANN, J., *Das Grab des Amenemope TT 41*, Theben, 3, Mainz, 1991.
DAVID, R., *Religious Ritual at Abydos (ca. 1300 B.C.)*, Warminster, 1973.
— *A Guide to Religious Ritual at Abydos*, Warminster, 1981.
FEUCHT, E., *Das Grab des Nefersecheru (TT 296)*, Theben, 2, Mainz, 1985.
FREED, R. E., *Ramesses the Great* (catálogo de exposición), Menfis, 1987.
HARRELL, J. R. y BROWN, V. M., «The Oldest Surviving Topographical Map from Ancient Egypt (Turin Papyri 1879, 1899, and 1869)», *JARCE*, 29 (1992), págs. 81-105.
HAYNES, J. L., «Redating the Bat Capital in the Museum of Fine Arts, Boston», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson*, Boston, 1996, págs. 399-408.
HOFFMANN, E., *Das Grab des Neferrenpet Gen. Kenro (TT 178)*, Theben, 9, Mainz, 1995.
HORNUNG, E., *The Tomb of Pharaoh Seti I, Das Grab Sethos' I*, Zúrich-Múnich, 1991.
— *Zwei Ramessidische Königsgräber: Ramses IV. and Ramses VI.*, Theben, 11, Mainz, 1990.
MCDONALD, J. K., *The Tomb of Nefertari: House of Eternity*, El Cairo, 1996. Una introducción a la tumba con muchas ilustraciones en color basadas en la obra del Getty Conservation Institute.
MURNANE, W. J., *United with Eternity: A Concise Guide to the Monuments of Medinet Habu*, Chicago/El Cairo, 1980.
— *The Road to Kadesh: A Historical Interpretation of the Battle Reliefs of Sety I at Karnak*, SAOC, 42, Chicago, 1985.
NEGM, M., *The Tomb of Simut called Kyky: Theban Tomb 409 at Qurnah*, Warminster, 1997.
O'CONNOR, D. B., «Mirror of the Cosmos: The Palace of Merenptah», en E. Bleiberg y R. Freed (eds.), *Fragments of a Shattered Visage*, Menfis, monografías del Insituto de Arte y Arqueología, I, 1993, págs. 167-198.
OSING, J., *Der Tempel Sethos' I. in Gurna: Die Reliefs und Inschriften*, Band I (AV 20), Mainz, 1977.
EL SAADY, H., *The Tomb of Amenemhab, No. 44 at Qurnah: The Tomb-Chapel of a Priest Carrying the Shrine of Amun*, Warminster, 1996.
SEYFRIED, K.-J., *Das Grab des Amenmose (TT 373)*, Theben, 4, Mainz, 1990.
Das Grab des Djehutiemhab (TT 194), Theben, 7, Mainz, 1995.
Das Grab des Paenkhemenu (TT 68) and die Anlage TT 227, Theben, 6, Mainz, 1991.
SHARKAWY, A. D., *Der Amun-Tempel von Karnak: Die Fuktion der Großen Säulenhalle, erschoßen aus der Analyse der Dekoration ihrer Innenwände*, Berlín, 1997.
SOUROUZIAN, H., «Statues et représentations de statues royales sous Séthi I», *MDAIK*, 49 (1993), págs. 239-257.
— *Les Monuments du Roi Merenptah*, Sonderschrift, DAIAK, 22, Mainz, 1989.
VANDERSLEYEN, C., «Ramsès II admirait Sésostris Ier», en E. Goring *et al.* (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, Londres y Nueva York, 1997, págs. 285-290.

QUINTA PARTE:
LOS PERIODOS TARDÍOS

Capítulo 20:
El periodo de declive: XXI-XXII dinastías (1085-730 a.C.)

FAZZINI, A., «Several Objects, and Some Aspects of the Art of the Third Intermediate Period», en E. Goring *et al.* (eds.), *Chief of Seers: Egyptian Studies in Memory of Cyril Aldred*, Londres y Nueva York, 1997, págs. 113-137.
— *Aspects of Egyptian Art and Religious Iconography: Late Dynasty XX-Dynasty XXVI*, en prensa.
KITCHEN, K. A., *The Third Intermediate Period in Egypt (1100-650 B.C.)*, 2.ª ed. con suplemento, Warminster, 1986.
MYSLIWIEC, K., *Royal Portraiture of the Dynasties XXI-XXX*, Mainz, 1988.
NIWINSKI, A., *21st Dynasty Coffins from Thebes: Chronological and Typological Studies*, Theben, 5, Mainz, 1988.
STIERLIN, H. y ZIEGLER, C., *Tanis: Trésors des Pharaons*, París, 1987.
YOYOTTE, J. *et al.*, *L'or des pharaons* (catálogo de exposición), París/Marsella, 1987.

Capítulo 21:
El renacimiento cusita y saíta
y el fin del Egipto dinástico (730-332 a.C.)

ASSMANN, J., *Das Grab der Mutirdis: Grabung im Asasif 1963-1970,* Band VI (AV 13), 1977. Fechada en el reinado de Psamético I.

— *Das Grab des Basa (Nr. 389). Grabung im Asasif 1963-1970,* Band II (AV 6), Mainz, 1973. Fechada en la XXVI dinastía.

BIETAK, M. y REISER-HASLAUER, E., con la colaboración de EIGNER, D., *Das Grab des Anch-Hor,* I, II, Untersuchungen der Zweigstelle Kairo des Österreichischen Archäologischen Insititutes, IV, Viena, 1978; V, 1982; VI, s. f.

EIGNER, D., *Die Monumentalen Grabbauten der Spätzeit der Thabanischen Nekropolen,* Untersuchungen der Zweigstelle Kairo des Österreichischen Archäologischen Institutes, VI, Viena, 1984.

FAZZINI, R. A., *Egypt: Dynasty XXVI-The Macedonian Period,* Iconography of Religions, 16/2, Leiden, en prensa.

GETTY, The Paul Getty Museum, *Alexandria and Alexandrianism: Papers Delivered at a Symposium Organized by the J. Paul Getty Museum and the Getty Center for the History of Art and the Humanities and Held at the Museum April 22-25, 1993,* Malibú, 1996. Una colección de importantes estudios sobre el arte ptolemaico.

JOSEPHSON, J. A., «A Portrait Head of Psamtik I?», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, páginas 429-438.

— *Egyptian royal sculpture of the Late Period: 400-246 B.C.,* Sonderschrift, DAIK, 30, Mainz, 1997.

— «*Egyptian Sculpture of the Late Period* Revisited», *JARCE,* 34 (1997), págs. 1-20. Una reevaluación de las dataciones de Bothmer.

KENDALL, T., «Fragments Lost and Found: Two Kushite Objects Augmented», en P. D. Manuelian (ed.), *Studies in Honor of William Kelly Simpson,* Boston, 1996, págs. 461-476.

KUHLMANN, K. P. y SCHENKEL, W., *Das Grab des Ibi, Obergutsverwalter der Gottesgemahlin des Amun (Thebanisches Grab Nr. 36),* Band I, 2 vols. (texto y láminas) (AV 15), Mainz, 1983.

KURTH, D., «The present state of research into Graeco-Roman temples», en S. Quirke (ed.), *The Temple in Ancient Egypt. New discoveries and recent research,* Londres, 1997, págs. 152-158.

LEAHY, A., «Kushite Monuments at Abydos», en C. Eyre *et al.* (eds.), *The Unbroken Reed, Studies in the Culture and Heritage of Ancient Egypt in Honour of A. F. Shore,* Londres, 1994, págs. 171-192.

MANUELIAN, P. D., *Living in the Past, Studies in Archaism of the Egyptian Twenty-Sixth Dynasty,* Londres y Nueva York, 1994.

— «Two Fragments of Relief and a New Model for the Tomb of Montuemhet at Thebes», *JEA,* 71 (1985), págs. 98-121.

O'CONNOR, D., *Ancient Nubia: Egypt's Rival in Africa,* Filadelfia, 1993.

RUSSMANN, E. R., «Relief Decoration in the Tomb of Mentuemhat (TT 34)», *JARCE,* 31 (1994), págs. 1-19. Una investigación general de los relieves de esta tumba importante con muchos de los relieves representados en museos de América y otros lugares. Con referencias detalladas.

— «The Motif of the Bound Papyrus Plants and the Decorative Program in Montuemhat's First Court», *JARCE,* 32 (1995), págs. 117-126. Señala que los haces de plantas de papiro aparecen en muchos ataúdes, lo cual sugiere que el gran patio representa en realidad un enorme ataúd, siendo su cielo raso el firmamento abierto.

— «Mentuemhat's Kushite Wife (Further Remarks on the Decoration of the Tomb of Mentuemhat, 2)», *JARCE,* 34 (1997), págs. 21-40.

SHINNIE, P., *Meroe: A Civilisation of the Sudan,* Londres, 1967.

SHUBERT, S. B., «Realistic Currents in Portrait Sculpture of the Saite and Persian Periods in Egypt», *JSSEA,* 19 (1989), págs. 27-47.

WELSBY, D. A., *The Kingdom of Kush: The Napatan and Meroitic Empires,* Londres, 1996.

EGIPTO TRAS LOS FARAONES

ASHTON, S.-A., «Artistic and Ideological Syncretism in Greek and Egyptian-Style Ptolemaic Portrature from Egypt», Tesis doctoral, King's College, Universidad de Londres, en prensa.

ASSMANN, J., *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism,* Cambridge, Mass., y Londres, 1997.

BAGNALL, R. S., *Egypt in Late Antiquity,* Princeton, 1993.

BOWMAN, A. K., *Egypt after the Pharaohs: 332 B.C.-A.D. 642,* 2.ª ed., Londres, 1996.

CARROTT, R. G., *The Egyptian Revival: Its Sources, Monuments, and Meaning 1808-1858,* Berkeley, Los Ángeles y Londres, 1978.

CURL, J. S:, *Egyptomania, The Egyptian Revival: A Recurrent Theme in the History of Taste,* 2.ª ed., Manchester y Nueva York, 1994.

EMPEREUR, J.-Y., *Alexandrie redécouwerte,* París, 1998.

FAZZINI, R. A., «L'Égytomanie dans l'arquitecture américaine», en *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie: Actes du colloque international organisé au Musée du Louvre par le Service Culturel les 8 et 9 avril 1994,* París, 1996, págs. 229-278.

FROIDEFOND, C., *Le mirage égyptien dans la littérature grecque d'Homère à Aristote,* París, 1971. Exposición detallada de la vigorosa influencia egipcia sobre la cultura griega.

HARRIS, J. R. (ed.), *The Legacy of Egypt,* 2.ª ed., Oxford, 1971.

HUMBERT, J. M., *L'Égytomanie dans l'art occidental,* ACR Édition, París, 1990.

HUMBERT, J. M. *et al.* (eds.), *Egyptomania: L'Égypte dans l'art occidental 1730-1930,* París, 1994.

IVERSEN, E., *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition,* 2.ª ed., Princeton, 1993.

KYRIELIS, H., *Die Bildnisse der Ptolemäer,* Berlín, 1975.

LEWIS, N., *Greeks in Ptolemaic Egypt,* Nueva York, 1986.

ÍNDICE ANALÍTICO

Sólo se hace referencia a las notas cuando tratan de temas de interés o importancia especiales; dichas referencias indican la página donde aparece, seguida del número de la nota. Así 402[32] indica la página 402 y la nota 32.

Aamu, 187, 197
Abbott, Papiro de, 144, 145
abovedado, 47, 78, 97, 139, 335, 402[24]
Abu Gurob, templo del sol, 83, 113, 115 (ils. 126, 127), 125
Abu Roash
  escultura, 103, 104 (ils. 111, 114)
  templo de la pirámide de Radedef, 91, 98, 104, 405[24]
  tumbas, 44, 47
Abu Simbel, templos de Ramsés II, 332 (il. 353), 342, 432[5]
Abusir
  cerámica, 41 (il. 19)
  complejo de la pirámide de Jen-kaus, 407[1]
  complejo de la pirámide de Sahura, 90 (il. 90E), 108, 114, 115 (il. 125), 369
  escultura, 107 (il. 116)
  rosetón de Sahura, 90 (ils. 89, 90), 190
  tumba de Ptah-shepses, 115
Abydos, 33, 41, 43-51, 127, 135, 143, 166, 258, 282
  cementerio (tinita), 33, 43-47
  cerámica, 36, 41, 45, 49
  estela de Zet, 43
  figurillas, cobre, 409[7]
  «fuertes», 44, 401[11]
  joyería, 51 (il. 26)
  marfiles, 34, 35, 86 (il. 82)
  monumentos de Jasejemuy y Peribsen, 46, 401[14]
  panel de madera, 50 (il. 25)
  sala hipóstila, 339 (il. 360)
  templos
    Amosis, 205
    Jentiamentiu, 44, 401[13], 406[26]
    Ramsés II, 432[9]
    Seti I, 339 (il. 160), 350 (il. 377)
  tumbas
    Jasejemuy, 44
    Merneith, 39 (il. 16), 44
    Semerjet, 402[32]
    Zer, 43, 44, 51 (il. 26)
Adana, 187
Ah-hotep, 199
  ajuar funerario, 199, 200 (ils. 215-18)
Aha, 43, 46, 400[1]
Ahhiyawa, 316, 421[14]
Ahmes, 211
Aj, 26
Ajamenru, 376, 382
Ajenatón, 24, 255, 261, 262, 273, 274, 279, 286, 287, 288, 289
  véase también Amenhotep IV
Ajetatón, *véase* Tell el Amarna
Ajett-aa, 71
  tumba, *véase* Saqqara
akaywash, 332
Alalaj, 197, 224, 416[10]
  jarrón con dos asas, 415[42]
Alasya, *véase* Chipre
Alejandro Magno, conquista de, 23, 375, 383, 389
Alejandría, 375
  escultura, 384, 385 (il. 410), 386 (il. 412), 437[48]
Alepo, 197, 331, 335
Amarna, *véase* Tell el Amarna
Amarna, cartas, 288, 300, 316, 328
Amasis, 374, 375
Amenemhat I, 153, 154, 158, 168, 187
  pirámide, *véase* Lisht
Amenemhat II, 78, 155, 165, 166, 187
  pirámide, *véase* Dahshur
Amenemhat III, 78, 154, 155, 165, 167, 168, 186, 187
  retratos, 22, 143, 167, 168 (il. 183)
  pirámide, *véase* Dahshur
Amenemhat IV, 186
Amenemipet, máscara, 360

Amenhotep I, estatua, 418[7]
Amenhotep II, 236, 238, 239, 261, 326, 418[11]
  tumba, *véase* Tebas
Amenhotep III, 22, 24, 235, 236, 238, 239, 242, 247, 249, 261, 262, 274, 275, 277, 280, 281, 288, 307, 310, 327, 328, 329
  capilla, *véase* Elefantina
  palacio, *véase* Tebas
  retratos, 235, 237 (il. 255), 249, 250, 251 (ils. 270, 271), 306 (il. 317), 311 (ils. 321, 322)
Amenhotep IV, 273, 279, 287
  retratos, 237 (il. 256), 242 (ils. 261, 263, 275, 279 (ils. 294, 295), 280, 281, 287, 427[39] (il. 303)
  véase también Ajenatón
Amenhotep (sumo sacerdote), relieve, 345 (il. 368)
Amenhotep hijo de Apu, 206, 245, 246
  estatua, 246, 250 (il. 267), 274, 432[1]
  tumba, 274
Amenirdis, 369, 376
Amirteo, 383
Amka, 315
Amón, 24, 27, 238, 246, 247, 279
Amón-Ra, 27
Amosis, 24, 199, 201
  daga, 200 (il. 216), 227, 420[36]
Amosis, visir, tumba, *véase* Tebas
amraciense, cultura, 31, 32
Anat, 351
Anj-haf, 91
  busto, 103 (il. 113)
  tumba, *véase* Giza
Anj-ua (Bezhmes), estatua, 72 (il. 56), 73
Anjesenamon, 292, 426[29]
Anjesenpaaten, *véase* Anjesenamon
Anjnes-nefer-ib-ra, 376, 379
Anubis, 27, 33, 108, 277, 324, 349
Apofis, dios, 27, 349
Apofis, rey, 198
Apries, 374
  palacio, *véase* Menfis
aqueos, 316, 332, 421[14]
arcos, 97
arquitrabe partido, 300, 307
Artajerjes I, 389
Arzawa, 239, 328, 331, 421[14]
Asiria, 21, 22, 25, 331, 358
Aspelta, 365
  jarrón de oro, 373 (il. 401)
Assiut, 135, 140
  estatua de Wepwawet-em-hat, 141 (il. 150)
  relieves, 282
  tumba de Hepzefa, 171, 178, 189, 190 (il. 206 A, B)
Assur-Uballit, 331
Astarté, 351
Asuán
  relieve de Bak, 274
  tumba de Set-ka, 138, 140
  véase también Elefantina
Asurbanipal, 371, 376
Atef, corona, 91
Atenas, 389
Atet, tumba, *véase* Meidum
Athribis, 437[59]
Atlanersa, altar, 367 (il. 393)
Atón, 24, 27, 280
Atum-Ra, 26, 27
Avaris (Qantir), 27, 197, 198, 331, 432[4]
Ay, 279, 312, 313, 321, 322, 323 (il. 340), 428[5], 431[16]
Az-ib, 43, 47, 48

Ba, 26, 27
Babilonia, 239, 262, 326, 328, 375
badariense, cultura, 32
Bagdad, 198
Bahrieh, oasis, 385
Bak, 245, 274
  retrato, 274 (il. 292)
Bakenref, *véase* Bocoris
Bastet, 77, 108
Beit-Khallaf
  mastaba, 71, 403[3]
  tumba de Nezem-anj (?), 71, 72
Beit el-Walli, 433[23]
Beket-atón, 275
Beni Hasan, 150, 169, 170, 172
  escultura, 181 (il. 201)
  grifo de Jety, 186
  tumbas, 157, 178, 180, 181
    Amenemhat, 157 (il. 165), 180
    Jety, 158
    Jnum-hotep, 172 (il. 188), 178, 180, 181 (ils. 119, 200)
    tumba no. 18, 151, 157 (il. 166), 180
Bersheh, *véase* Deir el Bersheh
Bes, figuras, 267 (il. 289), 424[15]
«Bezmes», estatua, *véase* Anj-wa
Biahmu, 154
Biblos, 116, 129, 130, 131, 196, 197, 357, 358, 413[38]
  cerámica, 188, 190, 192

metalistería, 186, 187
vaina de daga, 413[38]
Birket Habu, 260
Bocoris, 360, 372, 373
jarrón, 372 (il. 399)
Boghazköy, 239, 292, 415[12], 419[28]
Bubastis, 360
metalistería, 352, 353 (il. 383), 361 (il. 386)
sala ramésida, 153
templos
Orsokon II, 357
Pepi I, 406[26]
Buhen, 160 (il. 169), 208
Busiris, 45
Buto, 32, 47, 269

caballo, 198, 219, 317
Cambises, 374, 375
capiteles, *véase* columnas
Carchemish, 315, 331
carro, 198, 199, 219, 317
«casas del espíritu», 145
caza del león, paleta, 399[16]
Chipre, 197, 332, 374, 433[25]
Cilicia, 421[14]
Ciro, 375
columnas
acanaladas o estriadas, 65, 157, 180, 208, 213, 244
aflautadas, 66
cabeza de Hator, 153, 392
loto, 115, 151, 180, 271, 301, 411[22]
palma, 65, 91, 115, 153, 249, 301 (il. 312)
papiro, 63 (il. 40), 65, 115, 151, 153, 208, 247, 248, 301, 337, 339, 411[22]
y capiteles, 91, 301
Coptos
estatuas de Min, 34
templo, 135, 163
Creso, 375
Creta, 20, 21, 22, 131, 197, 198, 224
Cush, 25, 195, 198, 321, 357, 362, 365

Dafne, 374
mango de plato, 374 (il. 403)
Dahshur
joyería
Jnumet, 183-185 (ils. 203, 204)
Sat-hator, 183-185 (ils. 204, 205), 115
pirámides
Amenemhat II, 155
Amenemhat III, 154, 155, 163, 411[8]
Norte, 75
Sesostris III, 153, 155
Sneferu, 62, 75, 76, 77 (ils. 60-64), 79, 80 (ils. 67-70), 81, 83, 85, 86, 87, 155
XIII dinastía, 196
tumbas, 85
Hetep-heres, 86
Hor, 163
Iy-nefer, 77 (il. 65), 80
Darío II, 383
datación, 400[1]
David, rey, 358
Deir el Bahari
ataúdes
Aashayt, 146
Kawit, 146 (il. 157)
Kemsit, 146
columnata de Punt, 218, 219 (ils. 234-236)
estatuas
Hatshepsut, 165, 212 (ils. 226, 227), 216 (ils. 229, 230), 236
Mentuhotep, 144 (il. 153)
Sesostris III, 167, 168 (il. 182)
relieves, 146, 149 (ils. 155, 156), 343 (il. 366)
santuarios
Anubis, 212, 218 (ils. 232, 233)
Hator, 212, 404[13]
templos, 214 (il. 228)
Hatshepsut, 205, 212 (il. 225)
Mentuhotep, 144, 145-150 (ils. 151, 152)
tumbas
Dagi, 149
Jety, 146
Neferu, 146 (il. 156)
Senmut, 206 (il. 220)
vasijas de fayenza, 190
Deir el Ballas
palacio meridional, 208, 209, 255-257 (ils. 275, 277), 423[1]
palacio septentrional, 156, 208, 209, 255-257 (ils. 276, 278), 423[1]
Deir el Bersheh
ataúd de Djehuty-nejt, 170, 173-177 (ils. 193-195)
tumbas, 137, 140, 175 (il. 196)
Djehuty-hetep, 170, 175, 177 (ils. 197, 198), 190, 415[32]
núm. 1, 175
Deir el Gebrawi, 136
Deir el Medineh

aldea de los artesanos, 296, 349, 362
cementerio artesanos, 349
figuras de Bes, 267 (il. 289)
tumbas
Ipy, 345, 346 (ils. 369-372), 349, 433[25]
Jai-inheret, 269
Sennedjem, 349 (ils. 373-375)
Deir Rifeh, 411[21]
Den, 43, 47, 49
Denderah, 136, 146
Dendra, 270
Derr, templo de Ramsés II, 342 (il. 365)
Didumes, 195
«Dios de la Ciudad», 26
Djahy, 315, 328
Djehuty-hetep, 187, 397[10]
retrato, 187
tumba, *véase* Deir el Bersheh
Djehuty-mes, 397[10]
Dra abu'l Nega, 225
Dur Kurigalzu, 326

Ebla, jarrones, 409[16]
Edfú, 129, 246, 392
ekuesh, 332
El Ahaiwah, 33, 34
chacal de pizarra, 33, 34 (il. 6)
El Kab, 55, 269, 401[7]
tumbas, 196, 198, 417[19]
El Kurru
mango de espejo, 373 (il. 402)
marfiles, 372 (il. 400)
tumbas
Pianjy, 365
Shebitku, 435[22]
Elefantina, 27, 116, 129
capilla de Amenhotep III, 208
escultura, 169 (il. 185)
relieves, 136-137
santuario de Heka-ib, 169
véase también Asuán
Enkomi, 270
equitación, 181, 219, 317, 418[14]
Erment, 153
estela de Tutmosis III, 233
relieves, 150, 419[16]
Esarhaddon, 371
escalinatas, 257
Escorpión, rey, 37, 38, 46
cabeza de maza, 37, 38 (il. 12), 40
escritura, 38
Esna, 392
naos, 366
Esparta, 389
«Espíritu de Nejen», 283
«Espíritus de Pe», 283
«estaciones», 83, 114, 115

«fachada de palacio», 47, 48, 69, 102, 175, 399[22, 24]
fayenza (mezcla vidriada), 50, 89, 90, 189, 190, 303, 325, 432[13]
Filé, templo de Isis, 301 (il. 312), 379 (il. 405), 391 (il. 417)
filisteos, 331-332, 358
formas vegetales, 20, 64, 85, 90, 186, 189, 192, 263, 270, 301, 347, 377, 379, 392

gasga, 331
Geb, 27, 28, 68 (il. 51)
Gebel Ahmar, 245, 246, 274
Gebel Akra, 316
Gebel Barkal
altares
Altanersa, 367 (il. 393), 435[1]
Taharqa, 366-367 (il. 392), 435[1]
estatuas de Taharqa, 370 (ils. 395, 396), 435[18]
inscripciones de Tutmosis III, 233
templos, 435[1]
Amón (B 500), 224, 364, 365 (ils. 389, 392)
Amón (B 700), 365 (il. 390)
Gebel el Arak, mango de cuchillo, 36
Gebel Silsileh, 275
Gebelein
estela, 138, 139 (il. 147)
inscripciones, 198
templo de Hator, 71, 403[45]
tumba de Ity, 138, 138 (il. 148)
Gematón, *véase* Kawa
gerzeeense, cultura, 31, 32, 33, 34, 36
Gezer, 358
Girga, 46
Giza, 46, 59, 81, 91, 92, 93, 94, 95 (il. 91)
barrio de los jornaleros, 406[26]
«cabezas de reserva», 85 (ils. 105, 106), 103
casas de los sacerdotes, 95, 406[26]
cementerio oriental, relieves, 81
cerámica, 41
esfinge, Kefrén, 107, 239, 405[25]
estatuas y relieves
Anj-haf, 103-104 (il. 113)
escriba, 110 (il. 118)
Hemiunu, 83 (il. 103), 85, 98

Jufu-jaf y su esposa, 100 (ils. 107, 108)
Kefrén, 94, 102 (il. 109)
Merytyetes, 99 (il. 105)
Micerinos, 102 (il. 110), 104 (il. 115)
Nejebu y Pen-meru, 408[42]
Seneb, 122 (il. 135)
Senezem-ib Mehy, 121
Sneferu-seneb, 99 (il. 106)
estelas, 81, 83, 84 (ils. 76-79), 90 (ils. 78, 90C), 93 (il. 78), 103, 421[13]
máscaras, 99 (il. 104)
mastabas, 92, 95, 97, 122
plano general, 92 (il. 96)
templo de Isis, 385
templos de la pirámide, 92-99 (il. 91)
de las reinas, 93, (il. 93), 95
Grande (Keops), 78, 79, 92, 93, 94, 95, 97 (ils. 91-94)
Kefrén, 92, 93, 94, 95, 96, 97 (il. 99)
Micerinos, 94, 95, 97, 98
templos del valle
Kefrén, 92-97 (ils. 97-99), 102, 108
Keops, 95
Micerino, 108
tumbas
Ajet-hetep, 105
Anj-haf, 91, 93, 97, 101, 104
Hemiunu, 93, 99, 100, 101
Hetep-heres I, 86-88 (ils. 83-89), 95, 105
Hetep-heres II, 95, 105
Hor-baf, 105
Jent-kaus, 95
Jufu-jaf, 100 (ils. 107, 108)
Ka-uab, 100, 405[23]
Kauab, 95, 106
Meresanj III, 98 (ils. 101, 102), 100, 105, 109
Seneb, 98, 121-122 (il. 135)
Gurob, cabeza de la reina Tiy, 252 (il. 273)

Hapu-seneb, 208
Harageh
cerámica, 188
joyería, 188 (il. 207), 413[15]
Harbes, 385
Haroeris, 405[21]
Harua, 376, 382
tumba, *véase* Tebas
Hat-nub, 137, 175
Hator, 26, 38, 51, 108, 212, 213
cabezas, 38, 51, 153, 213, 231 (il. 252), 270, 392
Hator-nefer-hetep, 71
Hatshepsut, 205, 206, 418[7]
estatuas, 165, 212 (ils. 226, 227), 216 (ils. 229, 230)
templo, *véase* Deir el Bahari
Hatti, 239, 316, 331
Hattusilis III, 331
Haunebut, 421[10]
Hawara
estatua, 168 (il. 183)
templo de la pirámide de Amenamhat III, 155
Heb-Sed (festival), 63, 65, 66, 115, 126, 153, 244, 246, 275, 283, 288, 357
Hekaib, 169
Heliópolis, 24, 26, 27, 107
obelisco de Sesostris I, 153, 155
santuario de Ra, 69, 83, 115, 298
santuario de Zoser, 68-69 (il. 51)
Helwan
marfiles, 35
tumbas, 43, 47, 55, 400[28], 405[21]
Hemiunu, 93
estatua y tumba, *véase* Giza
Henat, 385
Hepzefa, 163
tumba, *véase* Assiut
Heqa-jeperra-Sesonquis, máscara, 360
Her-neith, 47
tumba, *véase* Saqqara
Heracleópolis, 135, 140, 141
Herihor, 345, 357, 358
Hermópolis, 26, 282, 291
cementerio, 389
relieves, 284 (il. 298)
tumba de Petorisis, 389-390 (il. 415)
Herodoto, 154, 374, 389, 393, 406[32]
Hesy-ra, 83
tumba, *véase* Saqqara
Hetep-heres I, 86, 105
tumba, *véase* Giza
Hetep-heres II, 98, 105, 106
tumba, *véase* Giza
Hetep-sejemuy, 401[10]
hicsos, 23, 24, 27, 192, 195, 196, 197, 198, 199
Hieracómpolis, 32, 46
escultura, 37 (il. 10), 52, 55 (ils. 33-35), 127 (ils. 143-145), 401[7], 406[26]
«fuerte», 401[11]
halcón, 127 (il. 145)
marfiles, 34 (il. 8), 51, 52
tumba gerzeense, 35-36 (il. 9), 39
tumbas, 196, 398[14]
hititas, 24, 230, 239, 315, 316, 328, 331, 333, 335

Hor
estatua, 163 (il. 172)
tumba, *véase* Dahshur
Horemheb, 24, 292, 331, 332
estatuas, 313 (ils. 327, 328)
tumbas, *véase* Saqqara
Horus, 25, 27, 45, 126, 127, 367
halcón, 38, 89, 102 (il. 109), 126 (il. 141), 185, 405[25]
ojo, 90, 405[21]
Huni, 61, 70, 75, 78, 85, 403[3]
Huy, *véase* Amenhotep hijo de Apu
Huy, tumba, *véase* Tebas
Huya, tumba, *véase* Tell el Amarna

Ibu, estatua, 164 (il. 177)
Ihy, 108
Imhotep, 61, 62, 64, 69, 73, 206, 274
Imiseba, 269, 352
Impy, 130
Inaros, 389
Inene, 208
tumba, *véase* Tebas
influencia griega, *véase* influencia helénica
influencia helénica, 375, 385, 387, 390
Intef, tumba, *véase* Tebas
Intef I, 135, 141, 149
Intef II, tumba, *véase* Tebas
Intefiker, 165
tumba, *véase* Tebas
Ipu-ur, Lamentaciones, 130, 363
Irán, 399[26]
Iritisen, 149
Ishtar, 329
Isis, 25, 27, 45, 241, 385, 391, 392
Israel, 358
Ita, 187
Ith-tawe, 153, 196
Ituesh, relieve, 100, 119 (il. 132)
Iuwty, 275
Iy-nefer, 77

Ja-bau-sokar, 67 (ils. 49, 50)
tumba, *véase* Saqqara
Jaba, 61, 62, 404[7]
Jasejem, 46
estatuas, 127, 55 (ils. 33, 34, 35)
Jasejemuy, 44, 46, 127
Jemdet-Nasr, sellos cilíndricos, 41
Jent-kaus I, 95, 107
tumba, *véase* Giza
Jent-kaus II, 407[1]
Jentiamentiu, 44, 45
templo, *véase* Abidos
Jenty-jem, 90
Jerjes, 387
Jeruef, 243, 275, 277
Jerusalén, 374
Jety, 141, 158
Jian, 198
Jnum, 27, 108
Jnumet, joyas, 183 (ils. 203, 204)
Jnumet-nefer-hedjet, 414[19]
Jnumhotep, retrato, 121 (il. 133)
Jonsu, templo, *véase* Karnak
Jufu-jaf, retratos, 100 (ils. 107, 108)
Justiniano, 391

Ka, 26, 64
Ka-aper, figura de madera, 108 (il. 117), 123
Ka-wab, 98, 106
relieve, 98 (il. 102), 100, 105
tumba, *véase* Giza
Kadashman, Enlil, 262
Kadesh, 24, 233, 249, 315, 331 (il. 352), 332, 333, 335, 341, 342
Kagemni, 125
Kahun
cerámica, 188 (il. 206E), 189
pueblo, 155-156 (il. 164), 255, 261, 307
Kamares, cerámica, 187, 188, 189
Kamose, 198
Kaphtor, 224
véase también Creta
Kaptara, Kaptaru, 197, 224
véase también Creta
Karkar, 360
Karnak, 208, 209 (il. 223)
bloques de Amenhotep IV, 273
escultura, 128-130 (ils. 223, 224), 279 (ils. 294, 295), 284 (il. 297), 285 (il. 301), 345 (il. 368), 382 (il. 409), 421[10]
estelas, 198
obeliscos, 211 (il. 224)
pabellón de Sesostris I, 153 (ils. 160-162), 208
pilonos de Tutmosis I, 208
primero, 357; segundo, *véase* quinto pilono; tercero, 246; cuarto, 211; quinto, 209; séptimo, 211; octavo, 209, 211, 432[9]; noveno, 432[9]
salones del festival, 211, 222
sala hipóstila, 208, 331 (il. 352), 339 (il. 359), 341 (ils. 359, 360), 431[13], 432[9]

sala ramésida, 332, 431[13]
santuario de Atón, 244, 273, 274, 275, 279, 280, 281, 282 (iils. 297, 299, 301), 429[15]
templos
Jonsu, 246, 357
Mut, 249, 382
Tutmosis III, 418[9]
Karomama, 362
Kasejem-ra Neferhotep, 196
Kashta, 360, 369
Kasr el Sagha, templo, 405[25]
Kawa, 282
templo de Taharqa, 368, 369
Kefrén, 96, 97, 98, 104
estatuas, 94, 102 (il. 109)
pirámide, esfinge, *véase* Giza
Keftiu, 131, 223, 238, 415[30], 421[10]
véase también Creta
Kenamon, 238, 239
véase también Creta
Keops, 68, 73, 86, 91, 94, 95, 97, 98, 104, 106, 107, 108
cementerio, 78
pirámide, *véase* Giza
representaciones, 86 (il. 82), 406[26]
Kerma, 129, 412[18], 415[31], 416[1]
adornos, 194 (il. 213)
capillas, 190
cementerio, 195
cerámica, 189 (il. 206F), 189-194 (ils. 208-213)
escultura, 163 (ils. 173, 174)
fayenza, 189 (il. 208), 190
«fuerte» , 156, 255
marfiles, 194 (il. 212)
Khargeh, oasis, 379, 385
Kheker, diseño, 66
Kinnereth, cerámica, 41
Knossos, 21, 187, 198, 419[28]
Kom el Heitan, 249
Kom Ombo, 392

ladrillo, uso de, 20, 39, 40, 43, 44, 47, 48, 97, 98, 154, 155, 261
Lahun
cementerio, 188
joyería, 183, 184 (il. 205), 186, 417[21]
pueblo, *véase* Kahun
tumba de Sesostris II, 155, 188
Lasithi, daga, 420[36]
Letópolis, 90
Libia, paleta, 37 (il. 15)
Libro de Amduat, 28, 240
Libro de las Puertas, 28, 241, 324
Libro de los Muertos, 28, 241, 323, 347
Lidia, 375
Lilibeo, jarrón, 435[21]
Lisht
cerámica, 191 (il. 206D)
estatuillas, 163 (il. 171), 412[15]
joyería, 183
pirámide de Amenemhat I, 93-94, 154
relieves, 94 (il. 95), 160 (il. 170)
templo de Sesostris I, 155 (il. 163), 160 (il. 170)
Louvre, escriba, 108
Luxor
pilono, 333 (il. 354)
relieves, 282
templos, 206, 247-249 (ils. 268, 269), 282, 426[27], 432[9]

Maat, 25, 277
Maat-ka-ra, 362
madera, uso de, 20, 59, 65, 92, 151, 157, 180, 261, 301
Mahu, 279 (il. 276)
tumba, *véase* Tell el Amarna
Malkata, *véase* Tebas
Manetón, 46, 127
maquetas, 109, 151 (ils. 158, 159), 199, 255, 293 (il. 304), 324, 411[22]
marfiles, 32, 193, 194, 329, 361, 373
Mari, 21, 197, 416[10]
cartas, 197
Matuka, *véase* Mirgissa
Mazguneh, 196
Medamud
escultura, 168 (il. 182), 282, 416[5], 434[18]
templo, 426[27]
Medinet Habu
azulejos, 421[10], 432[13]
entrada oriental, 337, 415[26]
primer pilono, 343, 344 (il. 367)
templos
Hatshepsut, 208, 209
Ramsés III, 336 (ils. 357, 358), 433[23]
Medinet Madi, capilla de Amenemhat III, 154
Meguido
estatuilla de Djehuty-hetep, 187
marfiles, 352, 424[15]
Meidum
corona de Nofret, il. 90D
pirámide y templo, 61, 75 (ils. 58, 59), 80-86, 106

tumbas
Nefermaat y Atet, 77, 80 (ils. 71-73), 81 (ils. 74-77), 86 (il. 88B), 90 (il. 90A y B), 405[14]
Rahotep, 77, 80, 81, 83, 84 (il. 80), 123
Meir
tumbas, 41 (il. 17), 170, 171, 175, 189 (il. 206C)
Pepi-anj-herib, 136
Senbi, 172 (ils. 189, 190)
Uj-hotep I, 172
Uj-hotep III, 170, 171 (ils. 191, 192), 172, 175
Memnon, colosos, 249
Men, 245, 274
Menes, 400[1], 402[23]
Menfis, 23, 26, 43, 45, 129, 135, 141, 239, 371, 374, 375, 376
escultura, 313 (il. 328), 375
muralla de la ciudad, 40
palacios
Apries, 369
Merenptah, 261, 426[30]
templos
Atón, 282
Ptah, 313
teología menfita, 27, 370
tumba de Horemheb, *véase* Saqqara
Mentuemhat, 364, 369, 376
retratos, 380, , 382 (ils. 407-409)
tumba, *véase* Tebas
Mentuhotep, 135, 137, 139, 141, 143, 144, 146, 149, 150, 410[1], 423[1]
estatua, 144 (il. 153)
estela, 202 (il. 219)
templo, *véase* Deir el Bahari
Mer-ptah-anj-mery-ra, 130
Merenptah, 24, 331
palacio, *véase* Menfis
Mereruka
relieve, 119 (il. 131)
tumba, *véase* Saqqara
Meresanj III, 98 (il. 102), 106
relieve, 98
tumba, *véase* Giza
Merikara, 140, 141
Merimdeh, 31
Meritaten, 282, 291, 292, 294, 427[39], 428[1]
Merka, estela, 46 (il. 21), 402[19]
Merneith, 47
tumba, *véase* Abidos
Mernera, 125, 127, 129
estatua, 127 (il. 144)
Meroe, 373, 393
cementerio real, 393 (il. 420)
Merytyetes, cabeza de estatua, 99 (il. 105)
Mesaeed, 33
cuenco de hipopótamo, 33 (il. 4)
Mesopotamia, 19, 21, 40, 41, 131, 326, 399[24]
Methen
estatua, 71
tumba, *véase* Saqqara
Methethy, estatuas, 122 (ils. 137, 138)
Mi, estatuilla, 251 (il. 272)
Mialla
tumbas
Anjtifi, 138-139, 140
Sebejotep, 139, 410[11]
mica, adornos, 194 (il. 213)
Micerinos
estatuas, 95, 102-105 (ils. 110, 112, 115)
pirámide, *véase* Giza
Mileto, 316, 421[14]
Milliwanda, 316
Min, 34, 86, 90, 405[21]
Mirgissa, fortaleza, 158, 411[11]
Mitanni, 233, 239, 262, 288, 315, 326, 328, 331
Mursilis, 316
Muwatallis, 335
monarquía divina, 25

Naga
quiosco, 392, 393 (il. 418)
templo del León, 393 (il. 419)
Naga-ed-Dêr, 33
joyería, 51 (il. 27)
sello cilíndrico, 41 (il. 18)
tumbas, 136, 137, 139 (il. 146), 402[24]
Nagada, 31, 46, 400[1]
figuras de marfil, 34 (il. 7)
tumba de Neith-hetep (?), 46, 400[1]
Nahiya, 405[24]
Nahrin, 239
Najt, 278
casa, *véase* Tell el Amarna
Najt-min, estatua, 243 (ils. 264, 265)
Namlot, 365
Napata, 224, 360, 365, 393
Narmer, 46, 400[27]
Narmer, paleta, 22, 37 (ils. 13, 14), 38
Natakamani, 393
Naucratis, 372, 375
Neb-hetep-ra Mentuhotep, *véase* Mentuhotep
Neb-maat-ra, 279

Nebka, 62, 403[3]
Neco, 372, 374
Nectanebo I, 384
relieves, 384 (il. 410), 437[48]
Nectanebo II, 379, 383
Nefer-hetep, 107
Neferirkara, rey, 95, 107, 108, 114, 405[21], 407[1]
Neferkara, rey, 141
Nefermaat, 77
tumba, *véase* Meidum
Neferseshem-ptah, 125
Nefertem, 26
Neferu, 146
Neftis, 27
Nefret, estatua, 163 (il. 175)
Nefru-re, 207 (il. 221)
Neith, 26, 51, 90, 372, 437[54]
Neith-hetep, 46
Nejbet, 26, 186
Nejen, 127
Neset, estatua, 72 (il. 57), 73
Nesu-ba-neb-ded, *véase* Smendes
Neterjet, *véase* Zoser
Neuserra, rey, 83, 113, 125
templo, *véase* Abu Gurob
Nezem-anj, 71, 72
tumba (?), 71
nielado, 186, 201
Nimrud, mango de abanico, 374-375
Nínive, 329, 371
cabeza acadia de cobre, 20
Nitocris, 369, 376
Niy, 233, 420[46]
Nofer, «retratos», 406[41]
Nofret, estatua, 84, 85 (il. 80), 123
Nefertari, retrato, 340 (il. 361)
Nefertiti, 294, 428[5]
representaciones, 238, 243, 275 (il. 293), 277, 282, 286 (ils. 302, 303), 309, 310 (ils. 319, 320), 427[30], 427[39]
Nun, 27
Nuri, espejo, 435[24]
Nut, 26, 27, 28, 349
Nuzi, 270, 326
Ny-maat-hap, 107
Nyanjnum, relieve, 121 (il. 133)
Nynetjer, 401[10]

Osiris, 25, 27, 28, 45, 91, 125, 165, 212, 215, 277, 281
Osorkon I, estatua, 362
Osorkon II, 357
templo, *véase* Bubastis
Osorkon III, 369

Pabasa, tumba, *véase* Tebas
palmeta, 90, 189, 374
Papiro Dramático, 241
papiros cómicos, 350-351 (ils. 378-382)
Papremis, 389
Paramesses, *véase* Ramsés I
Parennefer, 274, 275
Pasebjanu, *véase* Psusennes I
Pelesti, 332
Pen-meru, estatuas, 408[42]
Pepi I, 75, 125, 126, 127, 129, 130
estatuas, 102 (il. 141), 126 (il. 141), 406[26]
templo, *véase* Bubastis
Pepi II, 23, 125, 126, 127, 129, 130
estatuilla, 127 (il. 142)
pirámide, *véase* Saqqara
Peribsen, 44
Petamenopet, 376, 377, 379, 382
Petosiris, 389, 390
tumba, *véase* Hermópolis
Petronio, 393
Pianjy (Piye), 357, 360, 364, 365, 366, 368, 369, 375
Piedra de Palermo, 43, 80, 108, 127
Polícrates de Samos, 375
Prudhoe, leones, 249
Psamético I, 363, 372, 374, 376
relieve, 383, 385 (il. 411)
Psamético II, 374
relieve, 383
Psamético III, 375, 379
Psametikmerneith, relieve, 437[60]
Psusennes I, 352, 358, 360
tumba, *véase* Tanis
Ptah, 26, 27, 313, 370
Ptahmes, figuras, 437[40]
Ptolomeo II, 239
Ptolomeo III, 239
Pueblos del Mar, 24, 331, 342
Punt, 116, 129, 218-221

Qantir, *véase* Ávaris
Qar, 129
Qatna, 187
Qaw el Kebir
cuenco de fayenza, 189, 190
escultura, 164, 165 (ils. 176-178)
tumbas, 145
Ibu, 164, 165, 170 (il. 186)

Wah-ka I, 164, 165, 170 (il. 186)
Wah-ka II, 165, 170 (il. 187)
Qay-a, 44, 47
Qurneh, cerro, 225
Qustul, cementerio, 399[26]

Ra, 24, 26, 27, 28, 69, 83, 107, 112, 114, 115, 279, 280, 349
Ra-Horajte, 27, 239, 277, 279, 280
Ra-neb, 401[10]
Radedef, 86 (il. 114)
estatuas, 103 (il. 111), 104 (il. 114)
templos, *véase* Abu Simbel y Derr
Rahotep, 77, 78
estatua, 81, 83, 84, 85 (il. 80), 123
templo, *véase* Abu Roash
Ramsés I, 331
Ramsés II, 24, 248, 249, 331, 332, 333, 335, 339, 340, 342, 344, 345, 357
estatuas, 332, 340 (il. 362), 344
templos, *véase* Abu Simbel *y* Derr
Ramsés III, 24, 246, 331, 332, 336, 337, 342, 343, 344, 345, 357, 358
templo, *véase* Medinet Habu
Ranofer, estatuas, 108, 407[1]
Ras Shamra, 224
cerámica, 188
estela, 419[28]
metalistería, 352, 419[28]
véase también Ugarit
Redyzet, estatua, 72 (il. 55)
religión, 24
«reserva», cabezas de, *véase* Giza
Retenu, 181, 187
reyes sacerdotes, 226
Rosetta, losa de Nectanebo I, 437[48]

Sa-renput, estatua, 169 (il. 185)
Sahura, 95, 107, 114
estatua, 108
pirámide, *véase* Abusir
Sais, 51, 90, 360, 369, 372, 375
Salamis, 387
Salmanasar III, 360
Salomón, 360
Sanam, templo de Taharqa, 369
Sanejt, 67, 86, 403[3]
Saqqara
cementerio, I dinastía, 39, 40, 48 (il. 22)
cerámica, 43, 45 (il. 20), 46, 49, 51 (il. 28)
disco, esteatita, 49-50 (il. 24)
edificio meridional, 63 (ils. 41, 42)
edificio septentrional, 63 (il. 40)
época de Merikara, 140
escultura, 67 (ils. 46-48), 319 (il. 336), 431[12]
estatuas y relieves
Ajet-aa, 67
escriba, 110
grupo de Mereruka, 119 (il. 131)
Hesy-ra, 67, 68 (ils. 47, 48), 73
Itwesh, 119 (il. 132)
Ja-bau-sokar, 67 (ils. 49, 50), 68
Ka-aper, 108 (il. 117), 123
Methethy, 122 (ils. 137, 138)
Nyanjjnum y Jnumhotep, 121 (il. 133)
Ptahmes, 437[40]
Userkaf, 83, 114
Zoser, 59 (ils. 36, 37), 62, 67, 68
estelas, de Merka, *véase* Merka
mobiliario, 49
piedras-nicho, 52 (ils. 31, 32), 81
pirámides
escalonada, 44, 55, 59, 61, 64-70
grupo de Zoser, 40, 45, 49, 59-64 (ils. 37-45), 89, 92, 369
Pepi II, 117, 125 (il. 139), 155
Sejemjet, 40, 45, 62, 404[8]
Tety, 114, 125
Unas, 25, 118, 117-119 (il. 128), 406[31]
Userkaf, 83, 110-114 (ils. 119-122, 124), 118
Zedkara Isesy, 114, 407[7]
sala de ofrendas, 110, 119
templo del valle de Pepi II, 125 (il. 140), 369
tumbas, 43-55, 402[18], 431[12]
Aha (?), 46
Ajet-aa, 68, 73
dos hermanos, 121 (il. 133), 413[37]
Hemaka o Den, 402[18]
Her-neith, 47, 49 (il. 23), 400[5]
Hesyra, 39, 66, 67 (ils. 47, 48), 69 (il. 52), 71, 73, 81, 399[23]
Horemheb, 285, 313 (ils. 327, 328), 316
Ja-bau-sokar, 71 (il. 54), 73
ladrillo, 44
Mereruka, 119 (il. 131)
Merneith, 47
Methen, 77
Nefer-her-n-ptah, 113 (il. 123) 118, 119 (ils. 129, 130)
Nynetjer, 401[10]
I-II dinastías, 44, 45, 54
Sabu, 43

saíta, 379
Shepseskaf, 95 (il. 100)
Ti, 118
tumba sur (grupo de Zoser), 59-61 (ils. 37, 38, 39), 66, 67, 402[25]
tumba 3.038, 48, 49 (il. 22)
tumba 3.078, 77 (il. 66)
tumba 3.606, 402[18]
Sayala, dibujo en la roca, 31 (il. 1)
Seanjkara Mentuhotep, 150
Sed, festival, *véase* Heb-sed (festival)
Sehetep-ib-ra, 196
Sejem-ra-jutauy, 195, 416[5]
Sejemjet, 45, 62, 67, 404[8]
pirámide, *véase* Saqqara
Sejmet, 26, 77, 108, 249
Sekenenra, 198, 423[1]
Semaineh, figuras de marfil, 34 (il. 7)
semainiana, cultura, 31
Semenjkara, 292, 313, 428[4]
representaciones, 426[30], 427[39]
Semerjet, 47, 62
tumba, *véase* Abidos
Semna
cabeza de hacha, 220 (il. 237)
fuertes, 158, 411[11]
Seneb, estatua, 122 (il. 135)
Seneb-suemai, estatuilla, 167
Senet, estatua, 165
Senezem-ib Mehy, estatua, 121
Senezem-ib Yenty, 129
Senmut, 206-208 (ils. 220-222), 417[4]
tumbas, *véase* Deir el Bahari, Tebas
Sennuwy, estatua, 163 (ils. 173, 174), 171, 178
Sepa, estatua, 72 (il. 57), 73
Serabit el Jadim, templo, 181 (il. 202)
Serdabs, 59, 63, 122, 166
Serqet, 249
Sesebi, templo, 282, 301
Seshat, 116
Sesonquis I, 357, 360
Sesostris I, 158
estatuas, 163 (il. 171)
pabellón, *véase* Karnak
templo, *véase* Lisht
Sesostris II, 163
joyas, 413[15]
tumba, *véase* Lahum
Sesostris III, 78, 158, 163, 187
estatua, 22, 143, 167, 168 (il. 182), 416[5]
pirámide, *véase* Dahshur
Sesostris-anj, estatuas, 187
Seth, 27, 45, 69
Seti I, 24, 316, 331 (il. 352), 332, 339, 340, 342, 343, 344
templos, *véase* Abidos, Tebas
Seti II, 351
Shabaco, 365, 366, 369, 370, 372, 373
Shalfak, fuerte, 411[11]
Shardana, 332
Sharuhen, 198
Shebitku, 365, 373
Sheij el Beled, *véase* Ka-aper
Sheikh Said, 137, 291
Shepenwepet I, 369
Shepenwepet II, 369
Shepseskaf, 95, 109
tumba, *véase* Saqqara
Shu, 26, 27, 28, 69
Sidón, 358
Sinaí
cerámica, 190
relieves, 403[6]
templo, 411[3]
Sinet el Fil, cerámica, 192
Sinjirli, estela de Esarhaddon, 371
Sitamon, 422[47]
silla, *véase* Tebas, palacio de Malkata
Smendes, 345, 357
Sneferu, 59, 61, 62, 70, 71, 73, 75, 76, 78, 80, 84, 85, 86, 87, 89
estatuas, 77 (il. 67), 86
pirámide, *véase* Dahshur
Sneferu-seneb, cabeza de reserva, 99 (il. 106)
Sobkemsaf, estatua, 196 (il. 214), 416[5]
Soleb, templo, 244, 245, 246, 280, 325, 365, 417[21]
Subbiluliumas, 239, 292, 315, 331

Tadujepa, 262
Taharqa, 364, 365, 368, 369, 370, 371
altar, 365 (il. 392), 366, 367
estatuas, 370 (ils. 395, 396), 371, 375
Takelot II, 360
Takushit, estatua, 361 (il. 386)
Tanetamon, 357
Tanis, 345, 357, 358, 360, 432[4]
estatuas, 163-164 (il. 175), 196-197
metalistería, 352, 360 (ils. 384, 385)
templo, 331
tumbas, 360
Psusennes I, 252, 360
Uenw-djebaw-n-djedet, 360 (il. 384)

Tanutamani, 365, 371
Tarquinia, jarrón, 372 (il. 399)
Tarso, frasca, 415[42]
Tebas, 26, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 198, 205, 360, 361, 375, 376
ataúd pintado, 364 (il. 388)
cerámica, 327 (il. 349)
Colosos de Memnon, 249
escultura, 243 (ils. 264, 265), 380 (il. 406)
máscara de oro, 313 (il. 325)
palacio de Malkata de Amenhotep III, 20, 258-271 (il. 279)
harén, 261, 265 (il. 286), 268, 270, 271
palacio del rey, 260-270 (ils. 280-283, 285-288)
palacio norte, 260
palacio sur, 260, 261 (il. 280), 270
silla de Sitamon, 262 (il. 281), 267
templos
Amenhotep III, 247, 249
Hatshepsut y Mentuhotep, *véase* Deir el Bahari
Jonsu y Mut, *véase* Karnak
Rameseum, 335, 336 (ils. 355, 356)
Ramsés III, *véase* Medinet Habu
Seti I, 336
tumbas
Amenemheb, 233 (il. 253)
Amenemhet, 226 (ils. 244, 245), 228
Amenhotep II, 236, 241, 324, 433[30], 436[26]
Amenmose, 419[24]
Amosis, 224
Ay, 323 (il. 340)
Djar, 139 (il. 149), 149, 410[17]
Duwaerneheh, 226 (il. 243)
Harua, 376
Hatiay, 352, 425[6]
Horemheb, 235 (il. 254)
Huy, 321 (il. 338)
Iby, 369, 377
Imiseba, 269, 352
Inene, 225, 228 (il. 247), 233
Intef, 229 (ils. 249, 250), 233, 235
Intef-iker y Senet, 178
Ipy, *véase* Deir el Medineh
Ja, 353
Jaemhet, 242 (ils. 259, 260), 243, 277, 421[8]
Jaemuaset, 325 (il. 344)
Jai-Inheret, 431[12]
Jeruef, 243 (il. 266), 275, 277, 421[8]
Kenamon, 231 (il. 248), 236, 238, 239
Meket-ra, 139 (ils. 158, 159), 150, 151
Menena, 242 (il. 258), 244, 380
Menjeperra-seneb, 224, 229 (ils. 240, 241)
Mentuemhat, 376-383
Najtamón, 349 (il. 376)
Neferhotep, 347
Nesi-pa-ka-shuty, 377 (il. 404)
Onen, 236, 237 (il. 255)
Pabasa, 369 (il. 394), 377, 380, 437[47]
Parennefer, 274, 275, 427[33]
Petamenopet, 376-382
Puyemra, 226
Ramose (número 46), 424[22], 425[6]
Ramose (número 55), 237 (il. 256), 242 (ils. 261-263), 243, 275, 277, 421[8]
Rejmira, 224 (il. 239), 225, 230 (il. 251), 419[28]
rey Horemheb, 241, 324 (il. 341)
Senmut, 224, 225 (il. 242), 227 (il. 246), 230, 231 (il. 252)
Sennemdjem, *véase* Deir el Medineh
Sesonquis, 379
Surer, 243, 277, 415[26], 421[8]
tumba núm. 60, 165
tumba núm. 78, 235
Tutanjamón, 236, 238, 313, 315, 319 (il. 335), 320, 321 (il. 337), 322, 323-326 (ils. 342, 343, 345-347), 352, 353, 413[10], 415[26]
Tutmosis III, 240, 241 (il. 257)
Tutmosis IV, 236, 324
Uah-anj Intef II, 145 (il. 154)
Useramon, 224, 225
XXII dinastía, 364
Yuya y Tuyu, 324
techado, 40, 47, 65, 269 (il. 291), 271, 307
véase también abovedado
Tef-ib, 141
Tef-nejt, 360, 375
Tefnut, 27
Tell Basta, tesoro, 353
Tell Defenneh, *véase* Dafne
Tell el Amarna, 20, 258, 260, 261, 262, 263, 268, 291-312 (ils. 306-324)
ataúd de Maketaten, 427[41]
azulejos, 263, 302, 327 (il. 350)
barrio central, 293, 295 (il. 308), 297-312 (ils. 306-324)
cabezas de yeso, 253, 309, 310-312 (ils. 321-324)
Carretera Real, 294, 299, 300, 308
casas, 293 (il. 304), 295, 296, 297, 303, 304, 305
Najt, 297, 304-305 (il. 316), 307
Panehesy, 297, 305-306
Ramose, 297

Tutmosis, 273, 297, 308, 309
escultura, 286 (ils. 302, 303), 305-306 (il. 317), 309-312 (ils. 319-324)
Finca Real, 261, 270, 292, 295, 299, 300, 302 (il. 314)
harenes, 299, 301 (il. 313), 307
Maru Atón, recinto, 263, 268, 294, 295, 297, 301, 307, 423[9]
palacios
central, 260, 261, 263, 295, 299, 300 (il. 311)
norte, 260, 263 (il. 284), 270, 294-295 (ils. 305, 306, 307), 297, 302 (il. 315)
Parasol de Tiy, 253, 427[39]
salón de Semenjkara, 303
suburbio norte, 294, 297, 308 (il. 318)
templos, 298-302, 429[22]
tumbas, 282, 283, 284, 296, 297
Ay, 279
de la aldea, 271 (il. 291A, B), 296
Huya, 275, 288, 292, 297, 302, 424[17]
Mahu, 279 (il. 296), 293
May, 299
Mery-ra II, 297
Parennefer, 277
Real, 284 (il. 299A), 292, 296, 427[39]
Tutu, 301 (il. 313)
Tell el Atchana, *véase* Alalakh
Tell el Debaa, 197
Tell el Judeideh, cerámica, 41, 415[42]
Tell el Yahudiyeh, alfarería, 191, 197, 362
Tell Fara, marfiles, 352
Tell Gath, 400[27]
Teti, 114
estatua, 408[1]
pirámide, *véase* Saqqara
Teti-sheri, 200
Textos de las Pirámides, 27, 28, 45, 69, 125, 349, 370, 406[31]
Textos de los Sarcófagos, 28
Theker, 358
Thoth, 26, 368, 397[10]
Thueris, 194, 267, 437[47]
Ti, retrato, 109
Tinis, 33, 45
Tiro, 358
Tiy, 236, 249, 251, 261, 262, 288, 324
retratos, 235, 237 (il. 235), 252 (il. 273), 305-306 (il. 317), 422[47], 427[39]
Tod, 153, 417[21]
relieves, 150
templo, 187
Toukh el Qarmous, cuencos de metal, 438[70]
transcripción de nombres egipcios, 397[10]
Tukulti-Ninurta, 21
Tuneh el Gebel, *véase* Hermópolis
Tursha, 332
Tushratta, 262, 288, 315, 328
Tutanjamón, 313, 314
retratos, 310, 313 (ils. 325, 326), 320 (il. 337), 413[10]
tumba, *véase* Tebas
Tutmosis I, 208, 211, 212, 214, 224, 225, 239, 241
Tutmosis II, 211, 212, 225, 418[7]
Tutmosis III, 24, 205, 206, 208, 211, 212, 224, 225, 238, 239, 241, 326, 418[7]
anales, 327
estatuas, 216 (il. 231), 240 (il. 257)
tumba, *véase* Tebas
Tutmosis IV, 239
Tutmosis (escultor), 253, 273, 275, 279, 297, 308, 310

Uah-anj Intef II, tumba, *véase* Tebas
Uenut, 26
Uepemnofret, estela-losa, 90 (ils. 78, 90C), 101
Ugarit, 197, 316, 327, 421[14]
estatuilla de Sesostris-anj, 187
véase también Ras Shamra
Umm el Gaab, 44, 401[13]
Unamón, 358
Unas, 25, 114, 125
pirámide, *véase* Saqqara
Uronarti, fuerte, 158, 159 (ils. 167, 168), 160, 411[11]
Userkaf, 95, 107, 110
estatuas, 107 (il. 116), 112
pirámide, *véase* Saqqara
Ushanahuru, 371

Vafio, copas, 187
Valle de las Reinas
tumba de Nefertari, 339-340 (il. 361)
«Ventana de las Apariciones», 242 (il. 261), 277, 300, 336, 347
vidrio, 297, 324, 326, 327, 413[10]

Wadji, *véase* Zet
Wady Halfa, fuertes, 158
Wady Maghara, esculpidos en roca, 62, 67, 86
Wah-ka I, 164
estatua, 164 (il. 176)
tumba, *véase* Qaw
Wah-ka II, 165
estatua, 165 (il. 178)
tumba, *véase* Qaw

Wedymu, *véase* Den
Weni, 116
Wepwawet-em-hat, estatua, 141 (il. 150)
Westcar, papiro, 107

Yakin-ilum, 196
Yamjad, 197
Yantin, 196

Zakar-baal, 358
Zanofer, relieves, 386-387 (il. 412)
Zau, 129
Zawiyet el Aryan
  pirámide, 62, 404[7]
  tumba de Neb-ka, 62
Zedkara Isesy, 114
  pirámide, *véase* Saqqara
Zer, 43, 44, 45, 47, 51, 397[10]
  tumba, *véase* Abidos
Zet, 43, 44, 46, 47
Zoser, 59-62, 64, 83, 86, 397[10]
  estatua y relieve, 59 (il. 36)
  pirámide, *véase* Saqqara

AGRADECIMIENTOS FOTOGRÁFICOS

En la mayoría de los casos, las ilustraciones se han realizado con fotografías y diapositivas proporcionadas por los dueños o custodios de las obras. Todos los dibujos lineales se han tomado de la primera edición del libro (1958). Las ilustraciones que quedan por agradecer son:

3: Sam Menefee; 20, 22, 31, 32: W. B. Emery; 36, 82: John Ross, Roma; 37, 38, 39, 40, 41, 42 (reconstrucción), 43, 44, 45: J.-P. Lauer; 55, 264, 265, 294, 330, 390, 397, 398, 409: H. W. Müller; 58, 117, 157, 205, 353, 354: Werner Forman Archive; 59: University Museum, Filadelfia; 60, 67, 266: Ahmed Fakhry; 61, 63, 64: Herbert Ricke; 66, 134: Cecil M. Firth; 68, 78, 147, 181, 239, 240, 248, 253, 259, 331, 384: William Kelly Simpson; 69, 123, 129, 319: Abdel Slam Mohammed Hussein; 83, 84, 86, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 115, 116, 135, 168, 175, 196, 204, 221, 235, 236, 237, 277, 295, 315, 381, 389, 391, 395, 396, 405, 417, 420: Museo de Bellas Artes, Boston; 91, 92, 97, 224, 225, 268: © James Morris/Axiom; 112, 143, 165, 166, 219, 274, 360: Marburg; 114: Giraudon; 118: Abdel-Moneim Abu-Bakr; 133: German Archaeological Institute; 149, 153, 172, 220, 228, 231, 232, 233, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 254, 255, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 281, 335, 338, 339, 341, 342, 343, 345, 347, 362, 367, 371, 372, 374, 375, 386, 394: Harry Burton/Metropolitan Museum of Art, Nueva York; 150: Museo de Bellas Artes, Boston (Emily Esther Sears Fund); 158, 325, 348: Scala; 161, 162, 359, 363, 364: Centre Franco-Egyptien; 185, 302: Labib Habachi; 191, 332, 333, 334: Egypt Explorations Society; 192: Egypt Exploration Fund; 203, 258, 373: © Peter Clayton; 215, 216, 218: The Ancient Egypt Picture Library; 226, 227, 249, 250, 282, 283, 285, 286, 287: Metropolitan Museum of Art; 234: Museo de El Cairo; 273, 293: Margarete Büsing; 337: Harry Burton/Griffith Institute, Ashmolean Museum, Oxford; 340, 368: Epigraphic Survey, Oriental Institute, Luxor; 346: © John P. Stevens/Ancient Art and Architecture Collection; 362: Alinari; 413: Museo de Bellas Artes, Boston (H. L. Pierce Fund); Oriental Institute, Universidad de Chicago: 418, 419.

Los contenidos de este libro pueden ser reproducidos en todo o en parte, siempre y cuando se cite la fuente y se haga con fines académicos y no comerciales